رثاء الذات
في الشعر الجاهلي

أنشودة البجع الأخيرة

محمد رمضان زامل

دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع

آية قرآنية

وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا (113) صدق الله العظيم

النساء 113

إهداء

إلى الشموس التي كانت ومازالت تضيئ قلبي وعيني

حتى بعد رحيلها

أبي وأستاذي الشيخ/ رمضان زامـــل

أخي وصديقي الدكتور/ زكريا سعيد علي

شهداء الثورة والسائرين في ضوئهم

الباب الأول

البنية الإيقاعية

الفصل الأول:

الإيقاع الخارجي

بنية الأوزان

بنية القوافي

الفصل الثاني:

الإيقاع الداخلي

إيقاع الصوت المفرد

إيقاع الكلمات

تغنى في كل شعر أ نت قائله

إنَّ الغناء لهذ الشعرِ مضمار

حسان بن ثابت:"بيت منسوب"

من بين مصطلحات كثيرة جاء اختيار مصطلح بنية الإيقاع ليدل على كون الإيقاع جزءا من بنية الشعرلا يقل أهمية عن أيٍ من عناصرها المتجاوبة، فالإيقاععند المجيدين من الشعراء غالبا ما يصور حالتهم النفسية أو يكون موسيقى تصويرية للأحداث، وهذا ما وهذا ما سيجده القارئ منثورا في هذه الدراسة،وقد نجد في قول المتنبي مثالاً دالاً على هذا:

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاءٍ من نبالٍ

فصرت إذا أصابتني سهامٌ تكسَّرت النِّصالُ على النصالِ

إذ تتحرك الدلالة كاشفة عن قدرة الدهر وتصميمه على الإيذاء الذي يُستمدُ ليس من الرمي فحسب بل من الجمع "الأرزاء" لا ليصيب بدن الشاعر بل ليصيب فؤاده، ثم يأتي دال "غشاء" ليكشف عن معنى الاشتمال والتغطية التي يفيدها المعجم، ولكن صوت الشين الذي قال علماء الأصوات عنه أنه صوت تفشٍ

وانتشار حال نطقه يوحي بكثرة السهام وتنوعها وتعدد جهات رميها، وهذا ما لا تجده في غيره من الدوال من مثل "كساء أو غطاء" دون اختلال الوزن.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني سنسمع تكسر السهام من خلال صلصلة الصاد وهسهسة السين، وما كان المتنبي إلا فرع على جذع الشعر الجاهلي الذي كان يقطر الأنغام تقطيراً «لينتزع إعجاب الجاهليين ويهز قلوبهم ويطربهم بموسيقى الإنشاد»(1) من ناحية، وليحفظ قصيدته من خطر الانفراط من الذاكرة ، وييسر حفظها على الآخرين من خلال بنية إيقاعية جامعة للألفاظ والمعاني، منسجمة مع موضوع قصيدته في غالب الأحيان من ناحية أخرى.

ولعل الغناء الذي امتزج بالشعر هو العامل الرئيس في رهافة الإيقاع وسموهعن الخلل. فقد «كانت العرب تغني النصب وتمد أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء»(2).

---

(1) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، ط6، 1988، 162 بتصرف.

(2) الموشـــح، المرزباني، تحقيق: علي محمد البيجاوي، دار الفكر العربي، مصر، د. ت، 50، و51. والنصـب: النصـب في القوافي أن تسـلم القافية من الفسـاد وتكون تامة البناء. عن أبي الحسـن الأخفش- اللسان.

1 الإيقاع لغة واصطلاحا:

الإيقاع لغة: هو إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يُوِقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل، رحمه الله، كتابا في ذلك المعنى «كتاب الإيقاع»(1)، أي أن الإيقاع لغة، يعني الانسجام بين غناء «الشعر» واللحن الذي يغنى فيه ذلك الشعر.

واصطلح حديثا على أنه العناصر الموسيقية في الشعر. ويعني الإيقاع عند علماء الأصوات: «تقسيم الحدث اللغوي في أزمنة منتظمة ذات علاقات متكررة،وذات وظيفة وملمح جمالي»(2) ويقترب هذا الفهم في تنظيم الشق الزمني من الإيقاع في الشعر من فهم ابن سينا في قوله: إن الشعر كلام «مخيل» مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية وأن عدد زمان «الأول»مساوٍ لعدد زمان الآخر»(3) والقولان يربطان الإيقاع بزمن الإنشاد ولكن الأول منهما يلتفت مع الماهية إلى الجانب الوظيفي للإيقاع وما يصنعه من جمال.

---

(1) راجع: لسان العرب.

(2) معجم روبرت نقلا عن: علم الأصوات. برتيل مالمبرج، تعريب ودراسة، د: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، د. ت، 199.

(3) فن الشعر من كتاب الشفاء، ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د. ت، 161.

ويختلط مفهوم الوزن Meter والإيقاع Rythm في ذهن كثير من الباحثين فيرى البعض «أننا حين نقول الإيقاع إنما نعني أحيانا الوزن وأحيانا صورة منه»(1) والحق أن الوزن يمثل جزءا من الإيقاع. «فما الوزن إلا صورة ذهنية»(2) لا تتحقق بالفعل، لأن الذي يتحقق بالفعل هو الإيقاع، فلكل وزن عروض عدد لانهائيمن الإيقاعات تختلف من قصيدة لأخرى، بل تختلف داخل القصيدة الواحدة من سرعة وبطء، حسب تموجات الإحساس الذي يعانيه الشاعر، وفي حدود موهبته الشعرية وسياقات تجربته «فالوزن نمط مثالي لا يتحقق أبدا تحققا كاملا، إنما الذي يتحقق فعلا هو الإيقاع، وعلى ذلك يكون لكل وزن أكثر من إيقاع، لأن له أكثر من تحقق»(3).وبذلك تتأكد لدينا حقيقة أن الإيقاع يشمل الوزن والعكس ليس صحيحا «فالإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه»(4).

---

(1) الزحاف والعلة، د/ أحمد كشك، دار النهضة العربية، د. ت، 163، وراجع: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. د/ علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، 17 ويذكر العديد من الباحثين الذين يخلطون بين الوزن والإيقاع.

(2) مفهوم الشعر، د/ جابر عصفور، دار الثقافة، 1978م، 413.

(3) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، د/ سيد البحراوي، دار المعارف، القاهرة 1991م، 16.

(4) موسيقى الشعر العربي، د/ شكري عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، د. ت، هامش 58.

ويشمل الإيقاع:

(أ) موسيقى الإطار الخارجي وتتمثل في الوزن وما يعتريه من زحاف وعلل والقافية بأصواتها المختلفة.

(ب) موسيقى الحشو أو الإيقاع الصرفي وهي الظواهر الصوتية التي تنضوي تحتعلم البديع وعلم الأصوات، والتي تشترك في صنع إيقاع القصيدة ولا تلزم الشاعر وإنما تمليها التجربة والموهبة(1).

ولما كان علم العروض علما معياريا يقصر نفسه على بيان سقيم الأوزانمن صحيحها دون أن يأبه أو ييسر لونا من التذوق الجمالي للأوزان، فقد توفر عدد من الباحثين العرب وغيرهم على محاولة كسر هذا الطوق، وذلك بالاتجاه نحو دراسة الإيقاع بالاستعانة بمنجزات علمي الموسيقى والأصوات.

وقد فرق أحدهم بين دراسة الإيقاع والعروض فقال: «البحث الطبيعي في الإيقاع هو بحث وصفي محض، كما يقول لانس، من شأنه أن يبين عما يتألف منه الإيقاع وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع، فهو إذن كالعروض التفليدي سواء بسواء إلا أنه يحاول أن يكشف عناصر الإيقاع التي خفيت على العروض التقليدي بوسائله الأقل دقة،

---

(1) الشـــعر الجاهلي، د/ محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشـــر، د. ت، 1/ 39 و40، وســـماهما الإيقاع العام والإيقاع الخاص وانظر: خصـــائص الأسـلوب، في الشـوقيات، د/ محمد الهادي الطرابلســي وسماها موسيقى الإطار وموسيقى الحشو، وبناء الأسلوب في شعر الحداثة «التكوين البديعي»، د/ محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط 1، 1993م، و«ســـماها»: «الإيقاع العروضـــي والإيقاع الصـــرفي»، 102.

أو يحدد عناصر لم تعرف معرفة صحيحة، ومن ثم فهو يساعد الناقد الأدبي على أن تكون عملية الاستبطان التي يقوم بها شاملة لأنواع من التأثيرات لم يكن يدخلها في حسابه حين كان العروض التقليدي هو عماده الوحيد»(1).

2. مكونات البنية الإيقاعية:

اتفق للبحث أن البنية الإيقاعية للقصيدة هي جماع إيقاعين: الأول إيقاع خارجي يمثله الوزن وما ينتابه من زحافات وعلل. والثاني هو إيقاع الكلمة بأصواتها المختلفة من أصوات مد أو صوائت Vowels وصوامت Consonats ويتداخل الإيقاعان ليكونا بنية واحدة، يؤدي تغير أحد عناصرها إلى تغير في بقية العناصر(2) ليس عناصر الإيقاع وحسب ولكن عناصر بنية الشعر جميعا.

وتلعب الزحافات والعلل دورًا مهمًا في موسيقى الإطار بإسراع الإيقاع أو إبطائه فـ مفاعلتن ويرمز لها مقطعيا (ب ـ ب ب ـ) والتي تخص الوافر تتحول بالعصب إلى مفاعيلن ويرمز لها مقطعيا ب ـ ـ ـ الأكثر بطئا، وتتحول فعولن ب ـ ـ في الطويل والمتقارب إلى فعول ب ـ ب الأكثر سرعة.

---

(1) موسيقى الشعر العربي، 146.

(2) هذا التعريف للبنية نقل بتصرف عن شستراوس من كتاب يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995م، 6.

إذ يستهلك المقطع الطويل المفتوح أو المغلق زمنا أطول من المقطع القصير في إنشاد الشعر(1).

ويرى الأستاذ محمود شاكر «أن الزحاف ليس ضرورة كما يتوهم، بل هو أصلفي تنوع النغم، يعطيه شيئًا جديدًا، ويكسبه معاني جمة لا تكاد تحصر»(2).

وواضح من هذا الكلام أن الزحافات تلون القصيدة بضروب مختلفة من السرعة والبطء والحدة واللين في تآزر موسيقي لغوي دلالي يعبر عن مضمون القصيدة من خلال الإيقاع الذي أطلق عليه الأستاذ شاكر «النغم».

(1) المقطع اللغوي: هو أصغر وحدة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم ويتشكل المقطع اللغوي من الصوامت والصوائت فلو قلنا: لم فإن هذه الكلمة وحدة تشكل مقطعا، وأصواتها اللام وهي الصامت الأول ويرمز له بالرمز (ص أو C) والفتحة وهي الصائت القصير ويرمز لها بالرمز (ح أو V)، والميم وهي الصامت الأخير في المقطع ويرمز لها بالرمز (ص أو C)، وهنا يكون جماع المقطع: هو ص ح ص أو C C V.

القافية، تاج العروض، د: أحمد كشك، د. ت، طبعة خاصة، 23.

واتفق المحدثون العرب من علماء اللغة على أن المقاطع في العربية وهي:

مقطع قصير مفتوح: ويمثله حرف الجر اللام أو الباء ويرمز له بالرمز ص ح أو CV ويرمز له العروضيون بالرمز (ب).

مقطع طويل وينقسم إلى:

- مقطع طويل مغلق ويمثله قد، ولم، ويرمز له: ص ح ص أو CVC وعند العروضيين الجدد بالشرطة (-).
- مقطع طويل مفتوح ويمثله لا، وما، ويرمز له: ص ح ص أو CVV ويرمز له العروضيون بالشرطة (-). ونقترح لها الرمز (=)
- مقطع زائد الطول: وهو إما أن يكون مثل كلمة (قال) ويرمز له بالرمز ص ح ح ص أو CVVC ويأتي في القوافي، وإما أن يكون في مثل: كلمة بحر وبكر عند الوقوف عليها، ويرمز لها بالرمز ص ح ص ح أو CVCV. راجع على سبيل المثال علم اللغة، د: محمود فهمي حجازي، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة 1998م، 80، 81.

ويعني البحث بالعروضيين الجدد مجموعة من الدارسين الذين يدرسون الإيقاع متوسلين بالمناهج الصوتية والعروضية والموسيقية، ومنهم د/ شكري عياد، د/ أحمد كشك، د/ كمال أبو ديب، د/ سيد البحراوي، وآخرون.

(2) نمط صعب، ونمط مخيف، العلامة/ محمود محمد شاكر، الخانجي، القاهرة، ط 1، 1996م، 278.

ويضيف آخرون: «إن أصوات المد أو الصوائت الطويلة «الألف والواو والياء»أو القصيرة «الحركات» ربما تلعب في الإيقاع دورًا يفوق دور الزحاف والعلة. فهي تستخدم في إبطاء حركة الإيقاع أو العكس بما يتلاءم مع مضمون القصيدة(1) والحقيقة أن الزحاف والعلة وأصوات اللين يتداخلان ولا ينفصلان، فالزحاف قد يقصر المقطع الطويل وبالتالي يؤثر على طول المقطع اللغوي، أي أنهما معا يلعبان الدور نفسه في سرعة وبطء الإيقاع.

وأما عن الصوامت ودورها في الإيقاع، فهي تشكل بتكرارها لونا من الفائض الموسيقي الذي يثري البنية الإيقاعية للقصيدة «فأي تكرار لنفس الصوتأو الأصوات أو المقطع في كلمتين أو أكثر في السطر أو مجموعة الأسطر ينتج أثرا فنيا ملحوظا... إذ ينتج التأكيد أو العذوبة أو التنافر(2).

أهمية المقطع الصوتي في دراسة الإيقاع:

أجمع معظم المستشرقين ووافقهم جل المحدثين العرب(3) على أن الشعر العربي شعر كمي أي يعتمد على طول المقاطع اللغوية وقصرها «والسبب الرئيسي في ورود العروض العربي بهذه الطريقة الكمية،

---

(1) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، د/ سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1991، 18.

(2) أليكس بريمنجر Alex Preminger نقلا عن المرجع نفسه، 20 بتصرف.

(3) موسيقى الشعر العربي، 45.

هو قلة عدد الحركات القصيرة والطويلةفي اللغة العربية، فأدى ذلك إلى تحديد عدد القوالب المقطعية الصوتية التي يمكن أن يستعين بها الشاعر في النظم»(1).

ويذهب د/ إبراهيم أنيس إلى أن نظام المقطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل، وذلك أن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات. وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات، فيحلل كل كلام سواء كان نثرا أو شعرًا إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم. وأساس المقطع اللغوي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات أوضح في السمع من البعض الآخر، وظهر لهم جليا أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة والطويلة كألف المد، وواو المد وياء المد(2).

ويتضح من كلام د/ أنيس سلطان الدراسات اللغوية عليه في إشارته لاشتراك المقطع اللغوي في جميع لغات العالم أولا، وثانيا وهي النقطة التي يشاركه فيها البحث وتتمثل في الأساس العلمي للمقاطع ويضيف بل والجمالي. أيضا وذلك أن المقاطع تعبر عن حركة المعنى في الشعر وهو ما سيعرض له البحث عند تحليله للشعر.

---

(1) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، د/ محمد عوني عبد الرءوف، الخانجي 1976م، 56 وموسيقى الشعر العربي، 46.

(2) موسيقى الشعر، 146.

وإذا كان البعض يرى أن المقاطع اللغوية لا تصلح أساسا للنغم الشعري، لأنها أمر يخص اللغة، ويقول: لكن أن يكون النغم الشعري عندنا حصيلة لهذه المقاطع فتلك صعوبة؛ لأن المقاطع اللغوية بكيفياتها لن تصلح قيمة موسيقية في الميزان تصدق على ما يقابلها من موزون، فمع إفراد كل مقطع في الميزان نرى تعدد النسب اللغوية التي تقابله حين النطق بها أي حين الفاعلية الشعرية(1).

والبحث يتردد في قبول هذا التصور، وذلك أنه مما يوجه أساسا لتفاعيل الخليل بن أحمد رحمه الله أنها تطابق بين الصامت الطويل مثل الألف والواو والياء والصامت غير المتبوع بصائت، كما تطابق بين المقطع الطويل المفتوح في «لا» والطويل المغلق في «قد» الذي يختلف المدى الزمني Dutation بينهما إذ يطول في الأول عنه في الثاني.

وسوف تتأكد لنا فعالية النظام المقطعي في تحليل موسيقى الشعر من خلال مثال طرحه الدكتور/ أحمد كشك لتأكيد وجهة نظره في عدم صلاحية النظام المقطعي في تحليل الشعر، ويستخدمه البحث للوصول إلى نتيجة مغايرة لما ذهب إليه.

يقول: فاعلاتن تقاس بقولنا يا حبيبي وقولنا لم أبع خس فبرغم الفروق الصوتية بينهما إلا أنهما في الميزان مندرجان تحت فاعلاتن؛ لأن فاعلاتن وإن كانت صورتها التنظيرية واحدة إلا أن صورها المحسوسة إيقاعيا ليست واحدة، فزنة لم أبع خس بهذا المدى الزمني تحققها فاعلاتن على قدر ذلك النطق،

---

(1) الزحاف والعلة، 171 بتصرف.

وكذلك زنة «يا حبيبي» بل إن نطق يا حبيبي وإن اختلف إنشادها فإن الوزن وهو اعتبار يقابل موزونه، يوزن ما ينطق تماما، فاعلاتن إذن نسبة أولى تتحمل نسبا أخرى تحتها بقدر ما يتحمله الكلام.وعلى ذلك فأوزاننا تتمدد طولا وقصرا حسب فاعلياتنا الشعرية، مع حفاظنا على الإيقاع الذي يراعي النسب المحفوظة والتردد المحدود(1).

نخلص من ذلك إلى أن الميزان العروضي وتمثله التفعيلة فاعلاتن يساوي بين لم أبع خس ويا حبيبي.

وعند تحليل المثالين تحليلا مقطعيا سنرى فارقا كبيرا بينهما فيا حبيبي تمثل مقطعيا :

يا	**حـ**	**بيـ**	**بي**
ص ح ح	**ص ح**	**ص ح ح**	**ص ح ح**
=	**ب**	=	=

ولم أبع خس:

لم	**أ**	**بع**	**خس**
ص ح ص	**ص ح**	**ص ح ص**	**ص ح ص**
—	**ب**	**—**	**—**

---

(1) الزحاف والعلة، 204. وكُتبت خس في النص «خص».

ولا شك أن المقطع الطويل المفتوح ص ح ح يختلف عن المقطع الطويل المغلق ص ح ص في المدى الزمني Dutation، وذلك لأن المقاطع المفتوحة أطول مدى زمنيا من المقاطع الطويلة المغلقة، فالدكتور: إبراهيم أنيس يقرر: أن حروف اللين تستغرق مدى زمنيا عند النطق بها أطول من الأصوات الصامتة.وقد قدرفي الإنجليزية من خلال التجارب المعملية لحرف الدال المتطرفة في الكلمة بحوالي 0.05 من الثانية بينما صوت اللين «A» يستغرق مدى أطول! هي حوالي 0.45 من الثانية(1).

وعلى ذلك تكون للمقاطع اللغوية أهمية كبرى، إذ تبين عن مكنونات الشاعر النفسية من ناحية، ومن ناحية أخرى يكون طول المقاطع وقصرها مع المحافظة على الوزن الخليلي يعبر أكبر تعبير عن ذائقة الشاعر الموسيقية، فهناك فرق أبانت عنهاالمقاطع اللغوية لم يظهر في الميزان العروضي «فالتفاعيل تصوير للنظام العروضي ولكنها لا تعد تحليلا له»(2). والتحليل المقطعي حين يكشف عن مكونات الإيقاع يتيح للباحث دقائق لم يكن ليقف عليها إلا باستخدامه إياها.

وإذا كان د/ كشك يرى أنه لا ضابط لتوالي المقاطع اللغوية حينما يدخل الزحاف(3) في بعض أبيات الشعر، فإن البحث يعد ذلك ميزة وذلك لأن الإيقاع الشعري يتغير بتغير عاطفة الشاعر وتستجيب أوزان الشعر وأصواته لمشاعره،

---

(1) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، 1995، 155.
(2) موسيقى الشعر العربي، 29 بتصرف.
(3) الزحاف والعلة، 171.

فتبدو المقاطع اللغوية تجسيدا لهذا التغيير في المشاعر فهي مرآة له، من خلال إشارتها إلى سرعة الإيقاع أو بطئه، فكلما زادت المقاطع الطويلة إلى القصيرة مال الإيقاع للبطء وإذا زادت المقاطع القصيرة على الطويلة زادت السرعة(1) وهذا يؤكده ما ذهب إليهد: سيد البحراوي إذ يرى «أن أهمية التقسيم المقطعي تكمن في أنه تقسيم دقيق للمدى الزمني(2) من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المقاطع المفتوحة ص ح، ص ح ح تلعب دورًا هاما في الإبانة، عن إحساسات الشاعر «فعندما تزيد نسبتها إلى نسبة المقاطع المغلقة تجعل النص «ديناميا» لأنها تناسب حالات التطهير النفسي؛ لأن النفس يمتد ويطول فيحدث تطهيرا وتفريغا للشحنة النفسية بخلاف المقاطع المغلقة فهي تؤدي إلى سكونية النص وتتناسب مع حالات الكبت النفسي والشعوري(3).

وظيفة الإيقاع:

إن الأدبية Litterarite «هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا(4) والإيقاع جزء لا يتجزأ من أدبية القصيدة، فقد تخلو القصيدة من المجاز، ومع ذلك تحتفظ بقدرتها على الإثارة والتأثير والتخييل، ولكنها أبدا لا تخلو من الإيقاع.

(1) وقد أعرض البحث عن قوانين السرعة التي تميل إلى الروح الرياضية أكثر من الأدبية؛ لأنه سيصل لنفس النتيجة دون حاجة إلى عمليات حسابية معقدة من ضرب وقسمة.
(2) الإيقاع في شعر السياب، د/ سيد البحراوي، نوارة للترجمة والنشر، ط 1، 1996، 12.
(3) القول الشعري، د/ رجاء عيد- منشأة المعارف. إسكندرية، د. ت، 222.
(4) جاكبسون، نقلا عن اللغة العليا- جون كوين، ترجمة د/ أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1999، 9.

فالإيقاع عنصر جوهري في أدبية النص الشعري وطرحه من الشعر ما هو إلا هدم لبنية الشعر باعتبار أن الشعر بنية يؤدي أي تغير في أحد عناصرها إلى تغير في بقية العناصر، ومن هنا فإن البحث يرفض المقولة التي تخرج الإيقاع الخارجي «الوزن» من بحث الظاهرة الأسلوبية(1) وتلك التي تجعل الوزن يحقق فقط الجوهر الصوتي دون أدنى تأثير وظيفي على المعنى(2).«فالوزن وسيلة لجعل اللغة شعرا. والوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، فالوزن في عميق بنائه صورة مشابهة للوسائل الأخرى كالاستعارات فهما بناءان متجانسان والفرق بينهمالا يعتمد إلا على العناصر التي يستخدمها كل من البناءين»(3).

وإذا كان الإيقاع تنظيما للأصوات اللغوية في الزمن، فإن الإيقاع ينبغي أن يدرس كإشارة أو علامة «Sign» والعلامة تشير إلى دال يظهر شيئًا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه.

العلامة = الدار / المدلول

(1) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د/ محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، 26، 59.
(2) بنية القصيدة في شعر أبي تمام، د/ يسرية يحيى المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، 14.
(3) بناء لغة الشعر. جون كوين، ترجمة د/ أحمد درويش، دار المعارف، ط3، 1993، 66.

فاللون الأحمر في إشارات المرور ما هو إلا دال ← أحمر ومدلول ← توقف والعلامة (Sign) ليس لها دلالة إلا بعلاقاتها داخل النسق، أما العلاقة بين الدال والمدلول على حدة فهي اعتباطية على حد قول سوسير، بمعنى أنه لا توجد صلة طبيعية بين اللون الأحمر والتوقف(1).

وبالرغم من إيمان «فاليري» برأي سوسير في اعتباطية العلاقة بين طرفي الرمز اللغوي (الدال والمدلول) إلا أنه يضيف بالرغم من ذلك، إن مهمة الشعر أن يترك لدينا انطباعا قويا بالاتحاد العميق الذي لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها(2).

فالإيقاع يستجيب لمشاعر الشاعر فيبدو كموسيقى تصويرية تصور ما يعتلج في نفسه من مشاعر، بل ربما عبر الإيقاع عما يعجز الشاعر عن البيان عنه بالكلمات أيا كان معدنها «فالنغم فضل من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع والتقطيع فلما ظهر عشقته النفس وحنَّ إليه الروح»(3).

---

(1) أشار د/ سيد البحراوي إلى ذلك في كتاب الإيقاع في شعر السياب مرجع سابق، 33، وراجع- الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة د/ جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2 1996، 110.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د/ صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، 348.

(3) العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلســـي، تحقيق/ محمد ســـعيد العريان، دار الفكر، د. ت، 3/7.

أي أن الإيقاع يعبر عن انفعالات الشاعر المختلفة من فرح وحزن وحب وحقد وثورة وضيق، وفي ذلك يقول الفارابي: «إن في طباع الحيوانات والإنسان إذا طربت أن تصوت نحوًا من التصويت والإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب أو غير ذلك من الانفعالات صَوَّت أنحاء مختلفة من التصويت»(1).

ولا يخضع هذه بالطبع لإرادة الشاعر وإنما هي موهبته وتجربته وثقافته الشعرية التي تتناسب طرديا مع إيحاء الإيقاع واستجابته لمشاعر الشاعر وانظر إلى قول بشار:

إذا ما غضِبا غَضْبةً مُضَرِيَّةً   هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدَّما (2)

ب== /ب-=- /ب - ب /ب –   ب- =/ب=- -/ب--/ ب-ب=

فنجد تكرار الضاد الإطباقية الصعبة النطق(3) ثلاث مرات والباء الانفجارية الشديدة ثلاث مرات وأخواتها الدال مرتين والطاء مرة وما تحتاجه هذه الحروفمن جهد في النطق يوحي بالغضب والعنف ويجسده، ويتآزر مع الفعل (هتكنا) بما له من قوة تصله بالشمس التي لا تطال والدم الذي ينهمر

(1) الموسيقى الكبير، لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، ت339هـ، ت: غطاس عبد الملك خشبة، 64..

(2) يرمز للمقطع المفتوح بالرمز (ب)، ويرمز للمقطع الطويل المفتوح بالرمز (=)، والمقطع الطويل المغلق بالرمز (-)، والبيت في ديوان بشار، جمع وتحقيق: السيد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، 1983م، 199.

(3) الأصوات اللغوية، 49.

وهو ما وفره المبنى ممثلا في الحروف المجهورة الشديدة مع المعنى الذي يتصل بالغضب والهتك والدم والذي أفاضت عليه هذه الحروف من عنفوانها فزاد الفعل «هتكنا» بمؤازرة الأصوات لهعلى معناه المعجمي الذي يدور حول الشق الذي يحدث في الثوب فيبين عما تحته(1) من ناحية الصوت.

ومن ناحية البناء المقطعي سنجد أن المقاطع المفتوحة طويلة (=) وقصيرة (ب) وصلت إلى 17 مقطعًا والمغلقة وصلت إلى (11) مقطعا. الأمر الذي يجسد صيحات الغضب ذلك أن الغضب دائما مرتبط بعلو الصوت وتفخيمه ومد الحروف تحذيراأو لعنا أوتقريعا والمقاطع المفتوحة تحتاج إلى مد الصوت... ومن ناحية السرعة الإيقاعية ستجد أن الشاعر لم يقبض فعولن (ب - -) إلا مرة واحدة (فعول ب - ب) الأمر الذي جعل إيقاع البيت أكثر تؤدة ورزانة تدل على الثقة بالنفس فالإيقاع بطيء يعبر عن رسوخ قدم الشاعر وقومه ويمكننا أن نستشهد بهذه الملاحظة القيمة للدكتور: إبراهيم أنيس-رغم أن بشارا ليس جاهليا- «حماسة الجاهليين وفخرهم كان من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والتؤدة ولذلك جاءنا في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع»(2).

---

(1) اللسان.

(2) موسيقى الشعر، 178.

يتأكد لنا من ذلك دور التآزر الإيقاعي الدلالي في بناء الشعر، ولكن الإيقاع بوصفه علامة في نسق فني مراوغ متأبٍّ على التأويل وحيد الدلالة يفارق العلامة العادية وحيدة الدلالة، كالإشارة الحمراء في نسق علامات المرور التي تعني التوقف وحسب؛ لأنه علامة فنية تثير العديد من الدلالات والتأثيرات، فيفيض على غيره من عناصر الشعر ذلك الانسجام الذي يحفظ عقد التجربة الشعرية من الانفراط أولا «لأن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلل إنما هو التكرار، ولكن نوعا خاصا من التكرار هو الذي يعطي وحدة لكل أنواع الشعر، وأكثرها شيوعا هو الإيقاعأو تكرار وحدات الزمن المتماثلة»(1).

وثانيا: يكون «الصوت في معظم الحالات مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر»(2) وقد يتخطى ذلك إلى فتح آفاق الإبداع للشاعر والمتلقي على السواء «فعمل اللحن «الإيقاع» في الشعر هو أنه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله،

---

(1) شتايجر نقلا عن شفرات النص، د/ صلاح فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة- 1999م، 129 وعد ابن سينا الإيقاع بأزمنته المتساوية من محددات بناء الشعر، راجع رسالة في فن الشعر من كتاب «الشفا»، لابن سينا، ضمن المرجع السابق، 161.

(2) مبادئ النقد الأدبي- أ.أ. رتشاردز ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963م، 192.

فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به يقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه»(1).

فحينما يستمع المتلقي للشعر الموقع تستعد حواسه للانتقال من أفق الحياة العادية، والمباشرة إلى التهيؤ لعالم السحر والفتنة والخيال الماثل في الشعر، فينفصل المتلقي عن الواقع، ليتصل بأفق جمالي كان الإيقاع بابه، الأمر الذي دعا أحد النقاد إلى القول: إن الشعر يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون، في توازن مطلق وهذا يعني أن المتلقي قد أخضع لتنغيم إيقاعي تطريبي مكثف، مما ينتج عنه تخديرا للعقل الواعي، وعنده يدخل الإنسان من غير وعي في حالة اللاشعور، حيث يسيطر الحلم ويصبح القارئ «غاويا» يهيم مع الشاعر في أوديته السحيقة(2).

---

(1) (/) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر- لابن رشد- ضمن كتاب فن الشعر ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د. ت، 209.

(2) عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير: نقلا عن الاتجاه الأسـلوبي البنيوي في نقد الشـعر العربي د: عدنان حسـين قاسـم، الدار العربية للنشـر والتوزيع، القاهرة، 2001، 190 وقد خلت طبعة الهيئة المصرية العامة من كتاب الغذامي «الخطيئة والتكفير 1998م، من هذه الفقرة، وراجع اللغة العليا- جون كوين- ترجمة د: أحمد درويش، 116 رغم اختلافه في التفاصـيل يقول: ومن الممكن أن يكون التكرار [للوحدات الصـوتية] قادرا على خلق نوع من فاعلية التخدير المغناطس hypnose وهو تخدير ملائم للحالة الشعرية عند المتلقي.

الفصل الأول بنية الأوزان

1. بنية الأوزان:

لا يختار الشاعر البحر الذي تجيء فيه قصيدته، فاختيار الوزن لا يخضع لإرادة الشاعر وإنما تمليه عليه التجربة والإحساس بالإضافة لسليقته الشعرية، فكلما كان الشاعر أقرب لتراث0 أمته واتسعت ثقافته، توافر له الوزن الذي يستجيب لانفعالاته ولا يكون اختيار الوزن إراديا إلا عند النظامين وشعراء الدرجة الثانية، والشاعر الجاهلي الذي كان يتنفس الشعر بالطبع أبعد ما يكون عن هذا!

ومن هذا المنطلق فإن البحث سوف يعرض عن الأحكام القبلية التي تطلق مرادا بها وصف بحر من بحور الشعر بصفة ما، من قبيل أن الطويل له بهاء وقوة والبسيط له سباطة وطلاوة، وللكامل جزالة وحسن اطراد....(1)

كما يشير إلى أن هناك فرقا جوهريا بين نوعين من الدراسة: الأول هو الدراسة العروضية التي تبحث في الصحة والفساد في أوزان الشعر والثانية الدراسة الإيقاعية التي تبحث في مدى ملائمة الإيقاع للمضمون، بعد وصف عناصر الإيقاع.

---

(1) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، 269.

ولعل رأي حازم يعود إلى تأثره بالفلسفة اليونانية فوقع في خطأ بديهي يدحضه الشعر ما جعل الرجل يبدو مستلبا حضاريا. وراجع ملاحظة الفارابي القيمة «إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم، خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكل نوع نم المعاني الشعرية وزنا معينا إلا اليونانيين فقط فقد جعلوا لكل نوع من الشعر نوعا من أنواع الأوزان» رسالة في قوانين صناعة الشعر، الفارابي ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة الجديدة، بيروت د. ت، 152.

ومن المعروف أن الاتجاهات الأسلوبية تنقسم إلى أنماط ثلاثة «مدرسة تنظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن قاعدة، ومدرسة تنظر للأسلوب باعتباره تواطؤا على قالب تركيبي وأخيرة تنظر للأسلوب باعتباره استغلالا خاصا لإمكانيات النحو(1).

وسيحاول البحث الإفادة من جميع هذه الاتجاهات في دراسته للشعر، وإن اتخذ الانحراف عن القاعدة التي هي البحر الشعري عند العروضيين معيارا أساسيا في هذا الفصل؛ ذلك الانحراف الذي يتمثل في الأداء الشعري عند النظم، والذي يحيد عن النمط الصوري الذي اختطه العروضيون ممثلا في بحور الشعر المختلفة وسيتوسل البحث بالوصف والإحصاء باعتبارهما أداتين ناجزتين للوصول إلى بلورة الظاهرة الأسلوبية، ومن ثم الوقوف على أثرها في النص الشعري من خلال بيان مدى انسجامها معه وتآزرها مع العناصر الأخرى في خلق الدلالة الكلية للنص.

تواتر بحور الشعر في شعر رثاء الذات مقارنا بتواترها في الشعر الجاهلي والقرن الأول الهجري(2).

---

(1) دي. س. فاريمان: نقلا عن نظرية اللغة في النقد العربي، د/ عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، مصر ط 1، 2003، 481، ومصطلح الانحراف في الأسلوبية يطلق مرادا به الخاصية الأساسية في اللغة الأدبية وهي المغايرة لنمط الاستعمال الشائع في اللغة العادية، نفسه ص 7.

(2) نتائج إحصاء المستشرق براوليش نقلا عن: جمال الدين بن شيخ، من كتاب موسيقى الشعر عند أبوللو، د/ سيد البحراوي، 219.

جدول (1)

م	الوزن الشعري	في العصر الجاهلي	القرن الأول الهجري	شعر رثاء الذات	عدد الأبيات	عدد القصائد	عدد المُقَطَّعات(1)
1	الطويل	43.33%	46.2%	52.1%	189	9	9
2	البسيط	15.43%	10.8%	2.48%	9	-	2
3	الوافر	14.8%	15.0%	26.45%	96	4	2
4	الكامل	10%	15.6%	16.25%	59	3	3
5	المتقارب	7.9%	2.6%	1.5%	4	-	1

(1) قال أبو الحسن الأخفش: وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات. وقال ابن جني وفي هذا القول من الأخفش جور، وقال: والذي في العادة أن يسمى «قصيدة» عند العرب ما زاد على عشرة أو خمسة عشر بيتا وما قل تحسبه العرب قطعة. نقلا عن: في علمي العروض والقافية، د/ أمين علي السيد، دار المعارف، ط4، 1990، 164 بتصرف. وعن ابن رشيق قال: وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس العمدة- ابن رشيق، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ط5، 1981، 188، وهذا ما أخذنا به في دراستنا.

6	الخفيف	%5.3	%4.5	-	-	-	-
7	السريع	%2.8	-	-	-	-	-
8	الرمل	%8.2	%0.9	-	-	-	-
9	المديد	%0.43	%0.8	-	-	-	-
10	المنسرح	%0.5	%1.8	-	-	-	-
11	الرجز	%1.9	%3.44	%1.65	6	-	2
				%100	363	16	19

والملاحظة الأولية التي يظهرها الجدول(1):

أن شاعر رثاء الذات قد توافر على ستة بحور هي الطويل والوافر والكامل والبسيط والمتقارب والرجز على الترتيب، من تلك البحور التي كانت سائدة في بيئته الفنية وأعرض عما سواها.

والثانية: تتعلق بعدد القصائد والمقطوعات. فقد زاد عدد المقطّعات على عدد القصائد 16:19 على الترتيب ولعل ذلك يرجع في جانب منه إلى أن الشعر كان فطرة وليس احترافا أولا،

(1) يرى أستاذنا الدكتور/ سيد حنفي أن ثمة أسبابا أخرى لزيادة عدد المُقَطَّعات على عدد القصائد منها ما يتعلق بنشأة النص الجاهلي وقدمه وكون المقطعات تسجيب للحاجات الآنية للشعراء.
راجع بالتفصيل: الشعر الجاهلي- مراحله واتجاهاته الفنية- دراسة نصية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، 26 وما بعدها.

ولأن هذه المقطوعات غالبًا ما أتت كزفرة أخيرة يزفرها الشاعر قبل أن يودع الحياة بما تحمله من حرارة لاذعة وانطفاء ظن الجاهلي أنه أبدي ثانيا(1).

والثالثة: تعود إلى المقارنة بين شعر رثاء الذات وإحصاء المستشرق براوليش وتتعلق بتواتر بحور الشعر، ويظهر منها بجلاء سيطرة إيقاع بحر الطويل في العصر الجاهلي والقرن الأول الهجري، وهو ما تجلى في شعر رثاء الذات، إذ يبدو أن شيوع هذا الوزن في الشعر الجاهلي والإسلامي قد ساق الشعراء بتأثير من الثقافة والتراث والبيئة إلى صب تجاربهم في إطاره، لا سيما إذا ما عرفنا أنه كان لكل شاعر راوٍ يروي شعره وغالبًا ما يكون شاعرا مثله، ومن ذلك أن زهيرا كان راوية أوس وكعب بن زهير والحطيئة كانا راويتي زهير وأوس.

وبذلك نجد أنه لا مفارقة في استخدام هذا البحر بين شعراء رثاء الذات وأبناء حقبتهم التاريخية، وإن زادت نسبة تواتره، ولكنها ظلت في الإطار نفسه، أي علو كعب بحر الطويل على ما عداه من بحور الشعر.

---

(1) يرى أستاذنا الدكتور/ سيد حنفي أن ثمة أسبابا أخرى لزيادة عدد المقطوعات على عدد القصائد منها ما يتعلق بنشأة النص الجاهلي وقدمه وكون المقطوعات تجيب للحاجات الآنية للشعراء.
راجع بالتفصيل: الشعر الجاهلي- مراحله واتجاهاته الفنية- دراسة نصية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، 26 وما بعدها.

إلا أن بحر الوافر قد قفز قفزة كبيرة في شعر رثاء الذات، فقد زاد بنسبة 11.22% عنه في العصر الجاهلي والقرن الهجري الأول، فقد كانت نسبته تدور فيهما حول15% وارتفع إلى 26.22% في شعر رثاء الذات وهي مفارقة كبيرة لم يبلغها الشعر في كلا العصرين والعصور التالية إلى عصر الإحيائيين العرب «شوقي وحافظ- البارودي» إلا في ديوان جرير إذ بلغ تواتره نسبة 23%(1).

وهو انحراف واضح سنقف عليه عند التعرض لتحليل هذه الأوزان.

وتقدم الكامل تاما ومجزوءا من حيث نسبة تواتره عنه في كلا العصرين فمن (10% و15.6%) للعصر الجاهلي والأول الهجري على الترتيب إلى 16.3% في شعر رثاء الذات. وفقد البسيط مكانه ومكانته فانخفض انخفاضا كبيرا وهبط من المرتبة الثانية في العصر الجاهلي بنسبة 15.43%، والمرتبة الرابعة من الأول الهجري (10.8)إلى 2.49 في شعر رثاء الذات بفارق كبير وكذلك المتقارب. وإن ظل الرجز يدور في دائرة الانخفاض تلك التي كان عليها في العصرين الجاهلي والأول الهجري.

---

(1) موسيقى الشعر، د: إبراهيم أنيس، 192- 200.

إيقاعات البحور دراسة وصفية جمالية

1. بحر الطويل:

الصورة الذهنية للطويل عند العروضيين هي فعولن مفاعيلن وتتكرر هاتان التفعيلتان مرتين في كل شطر أي أن صورته 4-4، وأكثر صورة ورودا في الشعر العربي أن تكون العروض مقبوضةً دائما والضرب إما مقبوض «مفاعلن» أو محذوف «مفاعي» أو سالم «مفاعيلن»(1).

وقد تواترت هذه الاستعمالات بترتيبها السابق في الشعر العربي.

ويتكون بحر الطويل في تصوره النظري من 28 مقطعا، ونود قبل الخوض في تحليل الإيقاع أن نحرر مفهوم السرعة الإيقاعية ونعني بها الزمن الذي يستغرقه إنشاد البيت الشعري ويتوقف على نسبة عدد المقاطع الطويلة مفتوحة ومغلقةإلى القصيرة، في تصور العروضيين النظري، مقارنا به فالتحقق الفعلي بنظم الشعر وإنشاده.

---

(1) في علمي العروض والقافية، 62. الزحافات التي تدخل بحر الطويل:
القبض: هو حذف الخامس الساكن من مفاعيلن فتتحول إلى مفاعلن وتتحول فعولن إلى فعول.
الحذف: هو حذف السبب الخفيف من آخر مفاعيلن فتصير مفاعي.
راجع: الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، الخانجي، 2000م، 143.
هذا وقد أفاد الباحث من جهود د/ سيد البحراوي في بحث السرعة الإيقاعية (Tempo)في كتاب "موسيقى الشعر عند شعراء أبولو" ص58 الذي طور عمل الباحث عبد السلام الشيخ في رسالته للماجستير بعنوان "الإيقاع الشخصي، والإيقاع المفضل بالشعر"، قسم الدراسات النفسية بآداب القاهرة كما أفاد من رسالة الدكتور أسعد الدق للماجستير، وعنوانها "شعر كعب بن زهير، دراسة أسلوبية" 1421هـ : 2001م بالجامعة نفسها، فرع بني سويف

فالسرعة الإيقاعية تزيد في بحر الطويل بقبض فعولن (ب - -) وهو زحاف شائع في هذا البحر حيث تتحول إلى فعول (ب - ب) الأكثر سرعة، بتحول المقطع الطويل «مفتوح أو مغلق» (=، -) إلى مقطع قصير «ب» لأن المقطع القصير أقل مدى زمنيا من المقطع الطويل ومثلها قبض مفاعيلن (ب - - -) التي تتحول إلى مفاعلن (ب - ب-) الأكثر سرعة، لتحول المقطع الطويل في الأولى إلى مقطع قصير، وحذف مقطع طويل من الثانية ويكون هذا في تفعيلة الضرب الأخيرة في البيت، ونادرا ما تقبض مفاعيلن في حشو البيت(1) أي أن التفعيلة المزاحفة دائما أسرع إيقاعا من التفعيلة السالمة.ولما كانت مفاعيلن في عروض البيت وضربه دائما تأخذ حالة واحدة هي السلامة أو القبض أو الحذف، فإن المحدد الأساسي لسرعة إيقاع هذا البحر هو تفعيلة فعولن فإذا زوحفت أسرعت بالإيقاع وإذا سلمت بطأ الإيقاع وهدأ.وتختلف السرعة الإيقاعية من قصيدة لأخرى ومن بيت لبيت بل ومن شطر لشطر، تبعا لتموج إحساسات الشاعر وهذا ما سنحاول الوقوف عليه.

وبالرجوع للجدول رقم - 2 - الخاص ببحر الطويل نلاحظ(2):- زيادة عدد المقاطع المفتوحة الطويلة (=) والقصيرة (ب) على عدد المقاطع المغلقة (-)

---

(1) الزحاف والعلة، 214.
(2) جداول البحور تبدأ من ص 61

فكانت نسبة 63.88% إلى 36.22% على الترتيب وهو ما مثل انحرافا عما تألفه اللغة العربية في نثرها وشعرها فاللغة العربية «تؤثر بوجه عام المقطع المغلق على المفتوح ويظهر ذلك في نثرها ولكنه في شعرها أظهر وأوضح، ولذلك اقتصر زحاف العروض وعلله على تسكين الحروف ولم تشر إلى تحريك الساكن أبدا»(1).

وقد كانت هذه المخالفة أو الانحراف منسجمة مع إحساسات شاعر رثاء الذات المتفجع الملتاع على الحياة التي تفارقه هي ويتعلق هو بها ويندب نفسه وينوح عليها، فأتت مقاطع القصائد مفتوحة لتصور هذه الآهات والزفرات التي يلائمها المقاطع المفتوحة من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن المقاطع المفتوحة تجعل النص ديناميا يتفجر بالألم والحسرة.

إلا أن ثم استثناء لهذه القاعدة وهي مقطوعة امرئ القيس:

---

(1) موسيقى الشعر، د/ أنيس، 344.

لقد دَمعت عيناي في القَرِّ والقَيْظِ وَهَل تَدمَعُ العَينَانِ إلا مِنَ الغَيظِ

(ب - ب)/ ب - - =/ ب - -/ ب - - ب - -/ ب - - =/ ب - =/ ب - - =

-

فَلَمَّا رَأَيْتُ الشَّرَّ لَيْسَ بِبَارِحِي دعوت لنفسي عند ذلك بالفيظ(1)

ب - = / ب - - - / (ب- ب)/ ب = (ب - ب)/ ب - = -/ (ب = ب)/ ب

ب- / = - -

وقد تساوت المقاطع المغلقة (-) مع المقاطع المفتوحة (=، ب) فكانت 14 مقطعًا لكل منهما في البيت الأول، الأمر الذي يؤكد ملاحظة د: رجاء عيد(2) في أن زيادة المقاطع المغلقة أو مناهزتها للمفتوحة تحيل النص إلى نص سكوني يوحي بالكبت والقهر، وهو ما يتجلى من قراءة البيت بمعنى أن المقاطع مرآة تنعكس عليها حركة المعنى وتؤشر في نفس الوقت للسرعة الإيقاعية فقد جاءت في البيت الأول في أهدأ سرعة إيقاعية ممكنة حيث لم يقبض الشاعر من كل تفعيلات البيت إلا التفعيلة الأولى منه، مع البكاء والدموع والغيظ.

وأما البيت الثاني فكان أسرع إيقاعا مقارنا بالأول، فالشاعر يهرب إلى الموت من تلك الحالة التي وصفها في بيت آخر من شعر رثاء الذات فقال:

---

(1) (الفيظ: الهلاك).

(2) راجع من هذا البحث، 26

فلو أَنَّها نفسٌ تمُوتُ سويةً ولكنَّها نَفْسٌ تَساقَطُ أنفُسَا

وعبر عن ذلك في البيت الثاني من المقطوعة بقبض فعولن ثلاث مرات من أصل أربع، كما قبض مفاعيلن الضرب فارتفعت السرعة الإيقاعية، كما ارتفعت المقاطع المفتوحة لينفس الشاعر عن الغيظ بمد الصوت فوصلت إلى 16 مقطعًا مفتوحا وانخفضت المغلقة إلى 10 مقاطع، ويؤكد البحث دائما على أن هذا من عمل الموهبة والخبرة والثقافة وليس وليد جهد وأين ذلك؟!

وتنقلنا ملاحظة السرعة الإيقاعية من العام ممثلا في الشعر كله إلى الخاص ممثلا في القصائد والمقطعات، التي انحرفت عن السرعة الإيقاعية في تصورها الذهني عند العروضيين، وأول هذه الملاحظات تمثلها مقطوعة امرئ القيس أيضا حيث كانت الأسرع إيقاعا في رثاء الذات، يقول امرئ القيس:

أَجَارتَنا إِنَّ المزارَ قريبُ   وإنِّي مقيمٌ ما أَقام عَسِيبُ (1)

(ب = ب)/ ب - - - / (ب = ب)/   (ب - =)/ ب = - = / (ب = ب)/

ب = =   ب = =

أَجارتنَا إِنَّا غريبانِ هَا هُنا   وَكُلٌّ غريب للغريب نسيبُ

(ب = ب)/ ب = - = / ب = = / ب   (ب - ب)/ ب = - - / (ب = ب)/

= ب =   ب = =

والملاحظة الأولية على هذين البيتين، أنهما البيتان الوحيدان اللذان جاء العروض والضرب فيهما محذوفا فتحولت مفاعيلن إلى مفاعي.

والشاعر الذي هاجمه المرض الجلدي الخبيث والغربة فجعلاه يتمنى الموت يطلق تلك الآهة الطويلة الملتاعة والتي مثلت انحرافا عن الخط المعياري لبحر الطويل وللشعر في مجموعة رثاء الذات في إطار البحر ذاته.

وتمثل هذا الانحراف في ارتفاع عدد المقاطع المفتوحة ونسبتها إلى 84.9%في البيتين، ما جسد فجيعة الشاعر وندبه ذاته وعادة ما يرتبط الصراخ والندب بإطلاق الصوت ومد الحروف

(1) كان من خبر هذين البيتين أن الشاعر احتضر بأنقرة ورأى قبر امرأة من بنات الملوك ماتت هناك ودفنت في سفح جبل يقال له عسيب فسأل عنها فأخبر بقصتها فقال البيتين، الأغاني 9/ 3320. طبعة دار الشعب 1969م.

وهو ما توفر لهذين البيتين، حيث مد الألف(1) إحدى عشرة مرة، والياء ثماني مرات، والواو مرتين.

والبيتان حافلان بالعناصر الموسيقية من جناس اشتقاقي بين مقيم وأقام وجناس ناقص بين عسيب وقريب وتكرار للمنادى صاحبة القبر، واختيار الهمزة لندائها تلك التي توحي بالحميمية فهي لنداء القريب، وترديد بين «غريبان وغريب وللغريب» والذي يوحي بضياع الشاعر في هذا التيه العريض، تيه المرض والغربة وكأنه يبحث عن قشة يتعلق بها، حتى لو كانت تلك القشة نداء قبر أو استئناسا بالموت لو جاز التعبير.

وكانت أبطأ الإيقاعات سرعة مقطوعة طرفة بن العبد:

فَمَنْ مُبْلِغٌ أَحْيَاءَ بَكْرِ بْنِ وَائِلٍ	**بِأَنَّ ابْنَ عَبْدٍ رَاكِبٌ غَيْرُ رَاجِلِ**
ب - - / ب - - = / ب - - / ب =	**ب - - / ب - - = / ب - - / ب =**
ب -	**ب -**
عَلَى نَاقَةٍ لَمْ يَرْكَبِ الفَحْلُ ظَهْرَهَا	**مُشَذَّبَةٌ أَطْرَافُهَا بِالمَنَاجِلِ**
ب = = / ب - - - / ب - - / ب -	**(ب - ب)/ ب - - = / ب = - / ب**
ب =	**= ب =**

---

(1) أشار ابن هشام في المغني إلى هذا المعنى فقال: الألف لها تسعة وجوه منها أن تكون لمد الصوت بالمنادى أو المستغاث أو المتعجب منه أو المندوب، مغني اللبيب، ابن هشام. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية، بيروت، 1996، 2/ 427.

وسنلاحظ قبض مفاعيلن في العروض والضرب ولكن ذلك قانون يلزم الشاعر في البيتين. وسلمت تفعيلة فعولن سبع مرات من أصل ثماني مرات بنسبة 87.5% ما جعل الإيقاع هادئا رزينا، مع تمني وجود ذلك الذي يبلغ قومه بأسره، وزادت المقاطع المفتوحة على المغلقة زيادة طفيفة فكانت 15 مفتوحة إلى 13 مغلقة في البيت الأول ولعل عاطفة الكبت هي التي جعلت المقاطع مفتوحة ومغلقة تتزن اتزانا نسبيا ولكن المقاطع عند ذكر تلك الناقة الخشبية الميتة التي يصلب عليها الشاعر وتفجعه من هذا المآل ارتفعت إلى 18 مقطعًا مفتوحا وانخفضت المقاطع المغلقة إلى عشرة مقاطع ما تناغم مع تفجع الشاعر وهلعه من الموت ومقدماته.

وأما أهدأ القصائد إيقاعا فكانت قصيدة حاتم الطائي، فالشاعر لم يقبض فعولن سوى 17 مرة من أصل 56 مرة متاحة أمامه وكانت بنسبة 30.36% كما أنه صرع البيت الأول فشابه العروض الضرب وجاء على مفاعيلن الأهدأ إيقاعا الأمر الذي جعل إيقاع القصيدة هادئا ساكنا مواكبا لروح التأمل والفخر التي سادت الأبيات.

يقول حاتم:

4. وما أهل طود مكفهر حصونه   مِن المَوْتِ إلا مِثْلُ مَنْ حَلَّ بالصُّحْرِ

5.وما دارعٌ إلا كآخَرَ حاسِرٍ   وما مقتر إلا كآخر ذو وفر

وكانت أسرع القصائد إيقاعا رغم طولها، قصيدة طرفة وذلك لما امتلأت به من ذكريات مفعمة بالحركة والفتوة ومحاولة الشاعر الخروج من طوق الأسر، فقد قبض فعولن 109 مرة من أصل 240 مرة، فكانت بنسبة 45.41% ما زاد من سرعة إيقاع القصيدة بالنسبة لمتوسط سرعة هذا البحر الذي الأصل فيه أن تكون فعولن سالمة.

وقفة مع الظواهر العروضية في بحر الطويل:

يحسب البعض أن الزحافات ظواهر مرضية في الشعر والحق أنها تعمل عملا خلاقًا في بناء الشعر ومعانيه ومن هذه الزحافات التي تخطت الوزن لتلعب دورًا دلاليا جماليا.

1- الخرم(1): وجاء في قول الشنفرى الأزدي:

لا تَقْبُروني إن قبري محرَّم ... عليكم ولكن أبشِرِي أمَّ عامر (2)

وقد عَزَّ على أحدهم(3) هذا الخرم، فأضاف الواو قبل «لا تقبروني» لينجبر الخرم، ولا علاقة للشعر بهذا، فالشاعر الذي وقع أسيرا، لا يحتاج هذه الواو البطيئة المتروية، فهو يبدأ بيته بـ «لا» الناهية التي يستخدمها الشاعر في لهجة ترقى إلى الأمر فقد بلغ ثأره وقتل من آسريه فأثخن فيهم ولم يعد له أرب في الحياة

(1) الخرم: حذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت فتتحول فعولن إلى عولن. (- -) الكافي في العروض والقوافي، 27.
(2) كنية الضبع
(3) شعر الشنفري الأزدي، تحقيق أحمد محمد عبيد، المجمع الثقافي، الإمارات، 1421هـ، 2000، 96.

وربما كان البدء بالنفي تعبيراً عن كراهيته لهذه الحالة التي هو عليها من انتظار الموت وانتظار العذاب عذاب من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن إضافة الواو تصيب البيت بالترهل والاستجداء والشاعر مفعم بروح البطولة والسخرية(1).

2- قبض مفاعيلن في حشو البيت: وهي ظاهرة لافتة، فرغم ندرتها في الشعر العربي إلا أنها شغلت حيزا ملموسا من أشعار رثاء الذات، ما مثل انحرافا عن الشعرالعربي عموما والنمط العروضي خصوصا(2) وقد وردت في شعر رثاء الذات في أحد عشر موضعا من 189 بيتا، بنسبة 5.82% من عدد الأبيات(3).

ومن المواطن التي جاء فيها قبض مفاعيلن في حشو البيت وكان له العديد من الدلالات قول طرفة:

---

(1) سيأتي تحليل الأبيات، 257، 273.

(2) لاحظ الدكتور/ أحمد كشك ذلك وقال: إن قبض مفاعيلن وتحولها إلى مفاعلن في حشو الأبيات يمثل ندرة في الاستخدام، لأن استخدام القبض سيعمل على توالي ثلاثة أوتاد، وهو توال لا يقبل إيقاعيا في بحر يقوم أصلا على التجاوب بين التفاعيل ويشير إلى أن هذه الظاهرة تكررت في ديوان طرفة بن العبد سبع مرات. الزحاف والعلة، 214.

(3) الأبيات التي قبض فيها مفاعيلن في حشو البيت هي:

20، 31 من قصيدة طرفة، البيت السابع لعبد يغوث و2، 3 من قصيدة أبي ذؤيب، والبيت 4 من قصيدة امرئ القيس، والبيت الخامس عند الأسود بن يعفر، و1، 2 عند لبيد، والعاشر عند الأفوه الأودي، والأول لدى أفنون التغلبي.

19.وَمُعْتَرِضٍ فِي الحَقِّ غَيَّرْتُ قَوْلَهُ   وقلت له ليس القضاء كما تقضي

20.رَكِبْتُ بِهِ الأَهْوَالَ حَتَّى تَرَكْتُهُ   بِمَنْزِلٍ ضَنْكٍ مَا يكدُّ وَلَا يَمْضِي

(ب- ب)/ ب - - = / ب - = / ب -   (ب- ب)/ب- ب=)/ (ب - ب)/ ب

ب   =   =   -   =

وسنلاحظ ارتفاع السرعة الإيقاعية في البيت الثاني، نتيجة لقبض فعولن ثلاث مرات ومفاعيلن في حشو البيت مرة بالإضافة لتفعيلة العروض وتأتي السرعة الإيقاعية العالية مواكبة لغضب الشاعر الذي يستجلبه من مخزون ذكرياته، وكأنه دفاع عن النفس التي لا تستطيع الآن بعد غدر الملك وانتظار الموت أن تفعل شيئًا.

ومع فخر وتعجب الشاعر من نفسه في زمن الحرية إذ كان قادرا على رد الظلم وأهله، فجاءت المقاطع المفتوحة إلى المغلقة «19 إلى 9) لتواكب صوت التعجب الذي يتردد في مثل قولنا «يا! متعجبين!» وقد أشار البحث إلى قول ابن هشام في هذا الصدد.وربما دلت المقاطع المفتوحة على حزن الشاعر الذي انبعث في المقاطع المفتوحة لينفس عن آلامه فقد وقع تحت سندان الحزن والأسف ومطرقة الموت في أسره.فإذا ما جئنا إلى مكافئ حذف مفاعيلن في حشو البيت وتحولها إلى مفاعلن بين المعقوفتين «بمنز [لِ ضنكِ ما] يكد ولا يمضي».

ويمثلها عروضيا الوتدان المجموعان//o//o. فسنجد أن غياب الحرف الساكن من التفعيلة بعد الكاف من «ضنك»، استجابة إيقاعية دلالية فطرية من شاعر بدائي رائع، حيث أدى هذا الحذف إلى صعوبة في النطق إذ سيبدأ النطق من الكاففي «ضنكِ» التي كان يمكن أن تنون فينجبر الكسر «بمنزل ضنكٍ ما» ولكن الشاعر لم يفعل، ليعبر بصعوبة النطق والانتقال من الكسرة التي ستمد وتطول لتعويض الحذف(1) والتي عدها د/ إبراهيم أنيس تعويضا عن المحذوف، إلى الفتحة في «ما» المطلقة بالألف، وفي هذا ما فيه من المشقة في النطق، الأمر الذي انسجم مع العناء الذي أصاب معترض الحق، وكأن الشاعر قد سحله فلا يقدر حتى على الإشارة بإصبعة «الكد»(2).

وفي البيت (31) من نفس القصيدة:

أَبَعْدَ بَنِي ذَرَى بْنِ عَبْدَلَ إِذْ غَدَا   بِهِمْ، مَنْ يُرَجِّي لَذَّةَ العَيْشِ بالخَفْضِ

(ب-ب)/ (ب=ب-) / (ب-ب)/ب-ب   ب - - / ب - = - / ب - - / ب - - =

=

(1) موسيقى الشعر. د/ إبراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، ط6، 1988م، 160، يقول: هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض؛ وذلك أن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيرا عوض المنشد هذا النقص على تفاهته بإطالة مقطع آخر مجاور، ليتحد زمن النطق في جميع الأشطر في القصيدة.

(2) الكد: الإشارة بالإصبع .

والملاحظة الأولية أن شطر البيت الأول جاء في سرعة إيقاعية عالية جدا، فلم يكف الشاعر- لا إراديا- قبض فعولن مرتين، بل قبض مفاعيلن في حشو البيت وعروضه، وبذلك قلت المقاطع الطويلة إلى أدنى حد يسمح به الزحاف الحسن فيهذا الوزن الشعري(1).

وكأن طرفة لا يريد أن يؤمن بهذه الحقيقة الفاجعة فيمر بها مرا سريعا، ولعله متوتر غاية التوتر لأن لهذه الحقيقة وجهها الآخر وهو الموت الذي سيلحقه بآبائه فيسرع بالإيقاع ليواكب ذلك الإحساس وجاءت المقاطع المفتوحة إلى المغلقة في هذا الشطر 10 إلى 4 على الترتيب لتعبر عن تفجع الشاعر وآلامه لتذكر رحيل هؤلاء الكرماء.

وإذا ما وقفنا وقفة تمهل مع معادل قبض مفاعيلن من البيت:

أبعد [بني ذرى بـ]ن عَبْدَل إِذْ غدَا　　　بِهِمْ، مَنْ يُرَجِّي لَذَّةَ العَيْشِ بالخَفْضِ

سنجد أنها تتكون من وتدين مجموعين بني //oذرى بـ //o، فقد أشار المستشرق «فايل» (Wial)

---

(1) عد العروضيون زحاف الكف: «حذف السابع الساكن من مفاعيلن زحافا غير حسن؛ لأنه يفضي إلى الوقوف على اللام من مفاعيل، وهي متحرك والعرب إنما تبتدئ بالمتحرك وتقف على الساكن. الكافي في العروض والقوافي، 26.

وأجمع المحدثون العرب على قوة الوتد المجموع لأنه قرين النبر(1)، ولذا يفترضون له سكتة إنشادية مناسبة لقوته(2)، الأمر الذي يجعلنا نمد الصوت في بني ثم نسكت تلك السكتة التي أشار إليها د/ أحمد كشك، فتوحي حين مدها بالتعجب والألم العميق الذي يجتاح الشاعر، وعندما نتبع هذا المد الطويل السكتة الإنشادية فستوحي حينئذ بالحزن العميق الذي يسيطر على الشاعر.

وفي الشطر الثاني نجد إيقاعا هادئا رزينا مع التساؤل والتأمل فهي حالة تستحق أنيتمالاها ويتأملها الإنسان فبعد مضي آبائه من يتمنى العيش الرغد؛ وهل من لذة بعدهم؟ومن هنا عملت السليقة الشعرية عملها فجاء الإيقاع ثقيلا زاحفا فلم يقبض أي من تفعيلات الشطر.

وصورت المقاطع المغلقة التي زادت على المقاطع المفتوحة (8: 6) على الترتيب كمرآة عاكسة تعكس ضيق الشاعر وما يشعر به من كبت.

---

(1) الزحاف والعلة، 343.
النبر أو الارتكاز stress: هو درجة قوة النفس التي ينطق بها الصوت أو مقطع.. والصوت الذي ينطق بارتكاز أكبر يتضمن طاقة أعظم نسبيا، ويتطلب من أعضاء النطق الخاصة جهدا أعنف في النطق بالإضافة إلى زيادة قوة النفس. وهكذا فإن الصوت أو المقطع الذي ينطق بارتكاز أكبر من سواه في كلمة من الكلمات = «يبرز» «بروزا» موضوعيا من سائر الأصوات، أو المقاطع، التي يجاورها.
علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د/ محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة 1999م، 157.
(2) الزحاف والعلة 339- 344، ويرمز للسكتة الإنشادية بالرمز X ويختلف رسمها تبعا لطولها فالصغيرة تشير لسكتة قصيرة والكبيرة تشير لسكتة طويلة. ومثال ذلك مفاعيلن عند الإنشاد والتي يرى الدكتور كشك أنها تحمل ثلاث سكتات إنشادية. مفاXعيxتنX وعندما تتحول بالقبض إلى مفاعلن يكون لها سكتتان إنشاديتان. مفاX علنX.

ويأتي قبض مفاعيلن في حشو بيت لبيد ليساهم في تأكيد الدلالة:

2.وَنَائِحَتَان تَنْدُبَان بِعَاقِل (1) أَخَا ثِقَة لَا عَيْن مِنه وَلَا أَثَر

ب = ب/ ب = ب - / ب = ب/ ب ب = ب/ ب - = - / ب - - / ب =

= ب - ب -

ولبيد لا يريد الوقوف عند تلك اللحظة القاسية فينفر منها، فيسرع بالإيقاع أيما سرعة فالبيت في أسرع إيقاع يمكن تصوره في هذا الوزن، فقد قبض «فعولن» ومفاعيلن ست مرات من أصل ثمانية تفعيلات، وبذلك قلت المقاطع الطويلةإلى أقصى حد يسمح به إيقاع هذا البحر. الأمر الذي أبان عن فَرَق لبيد من الموتوإن كان يبدو ظاهريا متجلدا(2).ولعل ذلك من قبيل الرحمة بابنتيه، ويوحي بذلك طغيان المقاطع المفتوحة على المغلقة (20: 6) على الترتيب بنسبة بلغت تقريبا 78.6: 21.4%.وفي هذا البيت يمكننا أن نمد الصوت بالنون الأخيرة من «نائحتان» فينجبر البيت إنشاديا بتعويض المحذوف من مفاعيلن، وفي هذه الحالة ستوحي النون الممدودة بالأسف والألم لهما. وقبض عبد يغوث مفاعيلن في حشو البيت لدلالة أخرى:

(1) مكان.
(2) راجع النص في الديوان الملحق.303.

7.وَلَكِنَّنِي ،أحمي ذِمَار أَبِيكُم وَكَانَ الرِّمَاحُ يَخْتَطِفْنَ الْمُحَامِيَا

ب = - / ب = - = / ب = ب/ ب = ب= - / (ب = ب-) / ب - - / ب

ب = = ب =

وإيقاع البيت هادئ فلم يقبض الشاعر من تفعيلات فعولن إلا واحدا من أربع تفعيلات، ولكنه يقبض في حشو الشطر الثاني مفاعيلن ومعادلها. وكان الرْ[رِماح يخـ]تطفن المحاميا وصورتها عروضيا //o//o، وعند إنشاد الشعر نمد الصوت بألف الرماح(1) وكان الشاعر يركز على هذه الكلمة كما نقول مشددين «إياك والحرام» ونمد الألف من الحرام لنركز على الكلمة والمعنى.

فهي إشارة إلى بطولته وضيق ما كان فيه مدافعا والرماح مشرعة حيث تظهر المعادن النفيسة للرجال من ناحية، ومن ناحية أخرى يدل على خساسة قومه الذين تركوه مرتين، مرة في ساحة القتال وهو يحمي الذمار «الشرف وما يجب على المرء حفظه» والذي يضيفه الشاعر إلى الأب وقد كانت العرب تقدس الآباء وفي التنزيل العزيز: (فَاذْكُرُوا اللَّهَ كَذِكْرِكُمْ آبَاءَكُمْ أَوْ أَشَدَّ ذِكْرًا)(2) ومرة بعدم تقديم الفداء أو شن الحرب لاستخلاصه من أيدي أعدائه هذا من الناحية العروضية،

(1) لذلك أسـباب موضـوعية منها أن الألف سـتكون نهاية الوتد المجموع قرين النبر. والذي يلفت نظر السامع مع تركيز القائل عليه بمد الصوت وعلوه.

(2) سورة البقرة: الآية 200.

وأما من الناحية المقطعية فقد زادت المقاطع المفتوحة على المغلقة فكانت «22 إلى 6» ما جاء معبرا عن نوح الشاعر وربما ندمه على بذل الروح فداء لمن لا يستحق هذه التضحية فنفَّس عن نفسه بمد الصوت هذا المد الطويل!

كان إذن لزحاف دوره الجوهري في مؤازرة الدلالة، وتعدد أوجه تأويلها من ناحية، وعكست المقاطع مفتوحة ومغلقة حركة إحساس الشاعر الأمر الذي يجعل من قول القائلين أن الوزن لا تأثير له على المعنى في حاجة إلى مراجعة وتدقيق(1).

2. بحر الوافر:

النسق الرئيسي لبحر الوافر أو تصور العروضين النظري له، ينحصر في ثلاثة تفاعيل في كل شطر فتكون صورته (3+3)، الأوليان منهما هي مفاعلتن (ب - ب ب -) ويأتي العروض والضرب مقطوفين (مفاعل) (ب - -) دائما(2).

وإذا أصاب العصب وهو تسكين الخامس المتحرك «مُفَاعَلَتُن» تحولت إلى مُفَاعَلْتُن التي تساوي مفاعيلن (ب - - -) ونستخدمها للتخلص من تشكيل التفعيلة في كل مرة وهو النسق الثاني لهذا البحر أو النسق المنحرف عن النمط المعياري.

---

(1) بنية القصيدة في شعر أبي تمام، وتقول المؤلفة: الوزن يتعلق بالشكل دون المحتوى، يحقق فقط الجوهر الصوتي دون أدنى تأثير وظيفي على المعنى، 14.

(2) القطف: علة أي تلزم البحر الشعري دائما، وهو حذف السبب الخفيف من مفاعلتن فتصير مفاعل وتسكين اللام بالعصب، وهو ما يسمى قطفا وتتحول عند العروضيين إلى فعولن. ويرى أكثر من باحث أن الأفضل أن تترك على مفاعل. وذلك للإبقاء على كون البحر من البحور وحيدة التفعيلة. راجع: في علمي العروض والقافية، 103، الزحاف والعلة، 216.

وعند تحليل التفعيلة السالمة «مفاعلتن» (ب - ب ب -) نجد أن الأمر لا يخلو في هذه الحالة من شيئين:

الأول: هو سرعة الإيقاع إذ تقل المقاطع الطويلة.

الثاني: هو عمل الصوامت الثلاثة في التفعيلة على تنبيه المتلقي فهي تبدو كمالو كانت طرقات ضابط الإيقاع في الأوركسترا(1) من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن مفاعلتن تتكون عروضيا من وتد مجموع //oوفاصلة صغرى ///o. وعند إنشاد الشعر نجد أن ثمة نبر وسكتة إنشادية بعد الوتد المجموع //xo.

وأما الفاصلة الصغرى التي تتكون من سبب ثقيل // وسبب خفيف /ه فتحمل سكتتين إنشاديتين بعد السبب الثقيل //x وهي سكتة قصيرة وأطول منها سكتة نهاية التفعيلة /xo(2). وتشاركها مفاعيلن في هذه السكتات الإنشادية.

ويدخل الزحاف والعلل على مكونات الفاصلة الصغرى وأما الوتد الذي يكون اللب الإيقاعي CORE للوزن فإنه لا يطرأ عليه تغيير وهو منبور دائما.

وإذا ما جئنا إلى الجدول رقم -3- واعتبرنا أن مفاعل أو فعولن العروض والضرب، قانون يلزم الشاعر، فإنه لمعرفة سرعة القصائد الإيقاعية سنقارن بين مفاعلتن (ب - ب ب -) الأسرع إيقاعا بمفاعيلن (ب - - -) الأهدأ إيقاعا.

---

(1) موسيقى الشعر العربي، د/ عياد، 116.
(2) الزحاف والعلة: 339- 344،.

وسنجد أن معظم قصائد ومقطوعات هذا الوزن كانت هادئة إيقاعيا، فقد بلغت !مفاعيلن الأهدأ إيقاعا 209 تفعيلة بنسبة 36.28% وكانت مفاعلتن 175 تفعيلة بنسبة 30.38% وكانت التفعيلة المحيَّدة عند دراسة السرعة الإيقاعية (فعولن) نسبتها ثابتة في كل بيت وكل قصيدة وهي 33.33%.

أي أن معظم قصائد بحر الوافر قد جاءت في إيقاع هادئ بطيء (4 من أصل 6 قصائد ومقطوعات)، الأمر الذي جاء منسجما مع حالة الحزن والألم التي سيطرت على شعراء يودعون الحياة كما زادت المقاطع المفتوحة على المغلقة فكانت بنسبة 66.33% إلى 33.67% على الترتيب ما بدت معه هذه الأشعار كنوح وتفجععلى العمر الغارب.

وكان أبطأ إيقاع في مقطوعة المسجاح بن سباع إذ تفوقت مفاعيلن (ب - - -) الأهدأ إيقاعا على مفاعلتن (ب - ب ب -) الأسرع إيقاعا بنسبة (93.75% إلى 6.25%)، وتلتها قصيدة امرئ القيس (59.61 إلى 40.38%)، ثم قصيدة عدي بن زيد (57.03 إلى 42.96%) وأخيرا قصيدة بشر بن أبي خازم بنسبة (52.50 إلى 47.50%)، وفي مقطوعة مشعث تساوت مفاعلتن مع مفاعيلن ننسبة 50% لكل منهما.

وتبقى قصيدة واحدة، هي قصيدة ساعدة بن جؤيَّة وزادت فيها السرعة الإيقاعية، فكانت نسبة مفاعلتن إلى مفاعيلن (56.52% إلى 4348%) على الترتيب ولعل ذلك راجع إلى الإفاضة في وصف الحياة والحركة،

فقد وصف النوق ولجب الفحول فيها في بيتين، والضباع ومجيئها للقبور ليلا في ثلاثة أبيات، وحركة الريح وهطول الأمطار وانهمارها على الجبل في خمسة أبيات، أي أن وصف الحياة والحركة شمل عشرة أبيات من ثلاثة وعشرين بيتا بنسبة 43.48%، الأمر الذي أسرع بالإيقاع ليواكب هذه الحركة المتدفقة.

ورغم غلبة البطء على هذا الوزن في شعر رثاء الذات إلا أن القصائد البطيئة الإيقاع، حفلت بالعديد من الإيقاعات، ما بين بطيئة ثقيلة بطء الموت وثقله، وسريعة متلونة سرعة الحياة وتلاوينها. وسوف يقف البحث عند ثنائية الموت والحياة في هذا الوزن.

فإذا ما جئنا إلى الحديث إلى الأحباب وعنهم وهما أعز وأغلى ما في الحياة، سنجد سرعة إيقاعية عالية تلون الأبيات مع توتر الشاعر وقلقه أو قلق المحيطين به.

يقول ساعدة:

أَلَا قَالَت «أُمامةُ» إذ رأتْنِي لِشانِئكَ الضَّراعةُ والكُلولُ

ب = = - / ب = ب ب - / ب - = ب = ب ب - / ب = ب ب - / ب

= =

ويقول بشر بن أبي خازم:

أَسائِلَةٌ عُمَيْرَةُ عَن أَبِيها خِلالَ الجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكابَا

ب = ب ب - / ب - ب ب - / ب = ب = - - / ب - ب ب - / ب = =

=

فمع تلهف الزوجة في الأول وتلهف الشاعر وتخيله لحركة ابنته تسأل عنه الجيش في الثاني، نجد سرعة في الإيقاع وفَّرها أن سلمت مفاعلتن ثلاث مرات في كل بيت. وإن كان البيت الأول أحفل بالمقاطع المفتوحة إلى المغلقة (20: 5) الأمر الذي انسجم مع التوجع والتفجع الذي تبديه أمامة وهو ليس مستغربا على النساء ويشير إلى صحة المقولة النقدية «الإيقاع حركة المعنى».

وهي نفس السرعة الإيقاعية مع توتر الشاعر والنساء في بيت عدي بن زيد:

وما لي ناصرٌ إلَّا نِساءٌ أرامِلُ قد هَلَكْنَ مِنَ النَّحيبِ

يُحاذِرْنَ الوُشاةَ على عَديٍّ وما قَرَفُوا عليه مِنَ الذُّنوبِ

(ب = - -) / ب = ب ب = / ب - ب = ب ب = / ب - ب ب - / ب

- = =

فلم يصب العصب إلا تفعيلة واحدة، بالإضافة لزيادة عدد المقاطع المفتوحة على المغلقة 19: 6 على الترتيب، ولها نفس دلالة السابق، الأمر الذي يؤكد أنها تؤشر لسرعة الإيقاع عندما تزيد القصيرة منها «التي تستهلك زمنا أقل عند إنشاد الشعر على الطويلة التي تستهلك زمنا أطول» من ناحية، وتعكس الحالة النفسية لدى الشاعر عندما تزيد المقاطع المفتوحة على المغلقة، فالمقاطع المفتوحة في شعر رثاء الذات مرتبطة بمد الصوت بالتوجع والتفجع وأحيانا بالإعجاب والفخر.

ونفس السرعة الإيقاعية تلقي البحث عندما ينفض المشيعون عن الشاعر بعد دفنه وهجوم الضباع عليه. يقول ساعدة بن جؤيَّة:

وغُودِر ثَاوِيًا وتأوَّبتْه مذرَّعةٌ أُمَيْمَ لها فَلِيلُ (1)

ب= ب ب = / ب-ب ب- / ب- = ب-ب ب- / ب-ب ب = / ب = =

وامرؤ القيس:

وأعلمُ أَنَّني عمَّا قلِيلٍ سأَنْشَبُ في شَبَا ظُفُرٍ ونَابِ (2)

ب - ب ب - / (ب = - -) ب = - ب-ب ب =/ ب- ب ب - / ب= =

---

(1) مذرعة: الضبع وهذه ضبع فيها خطوط سود. وفليل: الشعر والوبر، هكذا فسرها الشارح وتبعه ابن منظور في «اللسان» ومن معنى فليل في «اللسان» ناب البعير المتكسر وأحسبه في البيت المعنى المقصود فالشاعر يخاف أنيابها وقد وصف شعرها في بيت تال. راجع النص، بيت رقم 16.

(2) شبا كل شيء: حده.

فقد جاء بيت ساعدة في أسرع إيقاع ممكن في هذا البحر فسلمت جميع التفاعيل مع حركة المشيعين الذين غيبهم الشاعر ببناء الفعل للمجهول وهم يبتعدون عنه ومجيء الضبع ليلًا للقبر.

وعصب امرؤ القيس تفعيلة واحدة- لا إراديا- فجاء إيقاعه سريعًا كذلك وفي البيت الأول- عند ساعدة- تفوقت المقاطع المفتوحة على المغلقة (20: 6) وهو يلوذ بامرأته التي جاءت معترضة بين الفاعل «مذرعة» وجملة الصفة «لها فليل» فهو يصرخ من لحظة الثواء وحيدا في البرية تحت الصخور الباردة الصماء وهجوم الضباع بأنيابها وليس له حول ولا قوة. وفي بيت امرئ القيس تزيد أيضا المقاطع المفتوحة على المغلقة (18: 7) مع تفجعه من هذا المصير الموحش.

وكان للتناص(1) في بيتين عمله العجيب. يقول امرؤ القيس:

وقد طَوَّفْتُ في الآفاق حَتَّى رَضِيتُ مِنَ الغَنِيمةِ بالإِيابِ

ب - - - / ب - = = / ب - = ب= ب ب- / ب= ب ب- / ب= =

ويقول المسجاج بن سباع:

(1) مصطلح التناص عند جوليا كريستيفا هو النقل لتعبيرات حالية أي معاصرة، أو استخدامها من نصوص غير معاصرة، القول الشعري/ د/رجاء عيد، 225 وثمة مصطلح تراثي ألصق بالتناص هو التضمين نفسه/ 232.

لقد طَوَّفْتُ في الآفاق حَتَّى بَلِيتُ وقدْ أَنَى لِي لوْ أَبيدُ

ب - - - / ب - = = / ب - = ب = ب ب - / ب = ب ب - / ب

فقد طالت المقاطع وتعددت السكتات الإنشادية وقبضت التفاعيل في الشطر الأول مع طول التطواف في الآفاق تدليلًا على سعة هذا التطواف وما تمدد فيه من العناء والمشقة....... وجاء إيقاع الشطر الثاني سريعًا مع التفعيلات السالمة مفاعلتن «ب - ب ب -» معبرة عن أمنية الرجوع الذي عده امرؤ القيس غنيمة في ذاته والآخر الذي يتمنى أن تعالجه المنية لتريحه من حياة، الموت أفضل منها، فتأمل عظمة الشعروروعة الشعراء.

3. بحر الكامل:

الكامل من بحور الشعر وحيدة التفعيلة التي تنفرد عن بحور الشعر الأخرى باحتواء البيت التام منه على ثلاثين مقطعًا ولذا «سماه العروضيون الكامل»(1).

وللكامل في استعماله صورتان:

الأولى: التامة وتتكون من متفاعلن (ب ب - ب -) وتتكرر ثلاث مرات في كل شطر فتكون صورته (3 + 3).

والثانية: مجزوءة وتتكون من متفاعلن مرتين في كل شطر أي (2 + 2).

---

(1) في علمي العروض، 104.

ومن أكثر الظواهر بروزا في شعر رثاء الذات انحرافه عن السائد في عصره، فقد بلغت نسبة الأبيات المجزوءة إلى التامة فيه **69.49%** إلى **30.51%** على الترتيب، ولم تزد هذه النسبة عن **10%** من أشعار الجاهليين(1).

ولا شك أن جزء البيت يؤدي إلى ضيق الأفق الموسيقي أمام الشاعر، ولكن الشاعر الجاهلي المفطور على الفن، استطاع من خلال حيلة إيقاعية سماها العروضيون العلة أن يطيل أمد الغناء بترفيل(2) الأبيات حتى تطول المقاطع فتناسب حالات البث الحزين.

وإذا علمنا أن العديد من الزحافات(3)والعلل تلحق هذا البحر، فإن المقارنة بين التفعيلة مُتَفَاعِلُن وما ينحرف عنها من تفعيلات لن تصلح معيارا للمقارنةبين السريع والبطيء من إيقاعاته، الأمر الذي يجعل المقارنة بين عدد المقاطع طويلها وقصيرها عمدة في التفرقة من إيقاع سريع وآخر بطيء.

---

(1) إحصاء المستشرقين لمجزوءات الأوزان في العصر الجاهلي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، 62.
(2) الترفيل: علة تلزم الشاعر في كل بيت إذا وردت في أول بيت من القصيدة وهي زيادة سبب خفيف (/ه) على متفاعلن فتصير متفاعلاتن (ب ب - ب - -).
(3) الزحافات التي وردت في شعر رثاء الذات:
الإضمار: تسكين تاء متفاعلن فتصير مُتْفاعلن (- - ب -) وهو زحاف حسن يتردد كثيرا في هذا الوزن.
القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله وبه تصير متفاعلن إلى متفاعل (ب ب - -).

والتصور النظري لبحر الكامل يجعل إيقاعه سريعا إذ يتكون من متفاعلن (ب ب - ب -) التي تزيد مقاطعها القصيرة على الطويلة بنسبة (3: 2) وقد أصبح لدينا قانون عام وهو أن زيادة عدد المقاطع القصيرة على الطويلة تجعل الإيقاع يميل إلى السرعة.ولكن التحقق الفعلي لبحر الكامل في نظم الشعر، قد خالف التصور النظري فجاءت كل القصائد والمقطوعات في إيقاع هادئ، فقد تفوقت المقاطع الطويلة مفتوحة ومغلقة على القصيرة فكانت في الأبيات التامة 54.66%إلى 45.34% وكانت في الأبيات المجزوءة 58.46 إلى 41.54%(1) على الترتيب.

أي أن الشعر التام في رثاء الذات كان أسرع إيقاعا بالمقارنة بالمجزوء، ويُرجِع البحث تلك السرعة في الأبيات التامة ممثلة في قصيدة سعية بن الغريض ومقطوعتي فروة بن عمرو والمستوغر بن ربيعة لأسباب موضوعية تتعلق بمضمون الأشعار.

فقصيدة سعية بن الغريض رغم كونها مرثية ذات إلا أن كثيرا من أبياتها دار حول الحرب فمن أصل تسعة أبيات، نالت الحرب سبعة أبيات. وكانت المقاطع القصيرة مرتفعة فوصلت إلى 47.28%. وكان لضيق المستوغر بن ربيعة بالحياة أثره في سرعة الإيقاع فجاءت المقاطع القصيرة بنسبة 44.16%، وأخيرا تأتي مقطوعة فروة بن عمرو الذي يتذكر في أسره- سليمى- أقلها سرعة إيقاعية وكانت نسبة المقاطع القصيرة فيها (42.95%).

(1) راجع الجدول رقم (4-1) الخاص بالكامل التام، ورقم (4-2) الخاص بمجزوئه.

ولم تكن هذه الأشعار التامة جميعا سريعة الإيقاع، فالبيت الأول من قصيدة سعية بن الغريض جاء بطيئا مقارنة بالسائد في القصيدة يقول:

1. بَلْ لَيْتَ شِعْرِي حين أَنْدَبُ هَالِكًا ماذا يُؤَبِّنُنِي بِهِ أَنْواحي؟

- - ب - / = - ب - / ب ب = ب - == ب = / ب ب = ب - / - ==

2. أَيَقُلْنَ: لا تبعَدْ، فَرُبَّتَ كُرْبَةٍ فَرَّجْتَها بِيَسَارَةٍ وسَمَاحِ

بب-ب= / - -ب- / ب ب-ب- - -ب= / ب ب = ب - / ب ب ==

فالإيقاع يميل للبطء مع التساؤل والتطلع في البيت الأول المقاطع المفتوحة إلى 17 مقطعًا وكانت المغلقة 8 الأمر الذي يوحي بتفجع الشاعر وإشفاقه من الموت مع تطلعه لخلود الذكر.

وفي البيت الثاني حين تتصارع المنايا والأمنيات ويتقمص الشاعر دور الأنواح اللاتي يتسرب الشاعر من بين أيديهن وهن يروين ذكرياته الحربية، يسرع الإيقاع فقد جاءت ثلاث تفعيلات سالمة (ب ب - ب-) متفاعلن ما جعل المقاطع القصيرة تزيد إلى 13 مقطعًا وتنخفض الطويلة إلى 14 مقطعا.

وقد بدت المقاطع الطويلة أكثر في كلا البيتين الأمر الذي أبان عن حركة المعنى فالمقاطع الطويلة تنفس عن الشاعر الذي يمد الغناء ويطيله فهو نائح ملتاع.

ويرتفع الإيقاع إلى قمة سرعته مع توتر الشاعر في البيت الرابع:

4- وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها   أَطفَأْتَ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ

ب ب - ب - / ب ب - ب - /ب ب   (- - ب -) / ب ب = ب =/ ب ب

= ب =   = =

ومع ذكر الحرب وإشعالها تدب السرعة بإيقاعها، فترتفع المقاطع القصيرةإلى 15 مقطعا، وتنخفض الطويلة إلى 13 مقطعا، لتواكب الحركة والسرعة الخاطفة التي تكون عليها الحرب.

وسنلاحظ أن التفعيلة الوحيدة المضمرة مُتْفاعلن (- - ب -) البطيئة قد قابلت فعل الإطفاء مع ما فيه من الخمول، لتعود وترتفع السرعة مع ذكر الرماح! وهو عمل الموهبة ليس غير.

كما يمكننا أن نلاحظ ارتفاع عدد المقاطع المفتوحة إلى 21 مقطعًا وانخفاض المغلقة إلى سبعة مقاطع، مع تعجب الشاعر من نفسه أو تعجب أنواحه(1)!

وفي مقطوعة المستوغر بن ربيعة كانت السرعة عالية، مع ضيقه من الحياة وسأمها وقد عمر سنيا طوال(2). ولكنها لم تكن على وتيرة واحدة يقول:

(1) راجع ملاحظة ابن هشام من هذا البحث، 430.
(2) أمالي الشريف المرتضى 234/1.

ولقد سَئِمْتُ مِنَ الحَياةِ وطُولِها وَازْددْتُ من عَدَدِ السِّنِينَ مِئِينَا

ب ب -ب- /ب ب-ب= /ب - - ب -/ ب ب - ب - / ب ب - -

فمع السأم والملال ترتفع السرعة الإيقاعية فالشاعر متوترتحت ضغط الشيخوخة والعجز يود التخلص من الحياة، ولذا يسرع الإيقاع، فترتفع المقاطع القصيرة إلى 15 مقطعًا لتعبر عن الضجر والضيق، وتنخفض الطويلة إلى 13 مقطعا.

ثم تنخفض السرعة الإيقاعية في البيت الثاني:

مِئَةٌ أَتَتْ مِنْ بَعْدِها مِئتانِ لِي وَازْددْتُ من عَدَدِ الشُّهورِ سِنِينَا

ب ب - ب -/- - ب =/ب ب= ب - - ب -/ ب ب - ب =/ ب ب ==

وعكست المقاطع القصيرة التي انخفضت إلى 13 مقطعًا إلى 14 مقطعًا طويلا بطء الإيقاع بطئا نسبيا مقارنة بالبيت السابق، وإن كان سريعا في إطار هذا البحر.

ويهدأ الإيقاع في البيت الثالث مع إيمان الشاعر بأن الحياة هي الفاعل وأن الإنسان مفعول به دائما لا يملك من أمر نفسه شيئا:

هَلْ ما بَقَا إلَّا كما قَدْ فاتَنا يَوْمٌ يكُرُّ وليلةٌ تَحْدُونَا

- = ب =/ - = ب =/ - = ب = - - ب - / ب ب - ب - / - ==

فتأتي المقاطع القصيرة في أقل مستوى لها 7 مقاطع إلى 17 مقطعًا طويلاما يعكس نواح الشاعر وإحساسه بلا جدوى الحياة.

هذا، وفي مجزوءات هذا البحر(1) التي كانت أبطأ إيقاعا من الأبيات التامةنجد أن بطأها يعود إلى مضمونها. فقد جاءت ثنتان منها كوصية ومديح للذات هما قصيدتا لبيد، وزهير بن جناب، ومقطوعة امرئ القيس بن عابس التأمليةالتي يستوقف فيها الآخر على الديار التي يستعيرها للقبور:

قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ

(- - ب =)/ ب ب = ب = - ب ب - ب - / ب ب - ب = -

ويميل إيقاع البيت للسرعة «فلدينا تفعيلة واحدة مضمرة» متفاعلن(- - ب -) بطيئة مع استيقاف الآخر، الذي ينفر من القبور والأماكن الموحشة وربما فسر ذلك ما جاءفي مطالع العديد من القصائد الجاهلية من مقدمات طللية فالطلل بما يحمله من ذكريات تثير خيال الشاعر ولكنه يذكر بالموت والفناء فهو مكان خرب خلو من الحياة، ويستحق النفور منه والمرور به سريعا عند الآخر لأنه يبعث الألم في النفس الإنسانية المتعلقة بالحياة لأنه يلفتها إلى الأفول والزوال. فمن جهة الشاعر يستوقف الآخر فيهدأ الإيقاع في «التفعيلة الأولى»، ومن جهة الآخر ينفر فيسرع الإيقاع! فأي براعة وموهبة تلك؟!

وفي قصيدة لبيد يكون الإيقاع هادئا متئدا:

---

(1) راجع جدول (4-2)

أَنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا حَنِيـ ـفٍ لامَنِي في اللَّائِمِينا

- - ب - / (ب ب = ب =)/ - = ب = / - = ب ==

أَبُنَيَّ هل أَحْسَسْتَ أَعْـ ـمامِي بَني أُمٍّ البَنِينا

(ب ب - ب =)/ - - ب - / == ب = / - - ب==

ولم تسلم للشاعر إلا تفعيلتان من أصل ثمانِ تفعيلات. وتفعيلة متفاعلن كما نعلم أسرع إيقاعا (ب ب - ب -) الأمر الذي جعل الإيقاع بطيئا مع العتاب لابن أخيه وتذكر الأهل.

وفي البيت الثالث مع توتر الشاعر وانفعاله بكرام الناس لا سيما أبيه ترتفع السرعة الإيقاعية فتسلم جميع التفاعيل إلا تفعيلة واحدة.

وَأَبِي الَّذِي كَانَ الْأَرَا ملُ في الشِّتاءِ لَهُ قَطِينَا (1)

ب ب - ب = / (- - ب =) ب ب - ب = / ب ب = ب ==

تآزر الإيقاع إذن مع المعنى في معظم النماذج التي ساقها البحث، وعكست المقاطع قصيرة وطويلة انفعالات الشاعر وحركة المعنى في آن.

4. بحر البسيط:

البسيط من البحور المتجاوبة موسيقيا وهي التي تتكون من تفعيلتين أساسيتين متجاوبتين، هما في حالة البسيط مستفعلن فاعلن، ويتكون البيت التام منه من ثماني تفعيلات أربع في كل شطر (4 + 4).

والتام منه له صورتان: الأولى عروضها وضربها مخبونان(2)

---

(1) أصل القطين: أهل الدار ويعني الشاعر أن أباه كان ملاذ الفقراء.

(2) الزحاف الذي يدخل البسيط في شعر رثاء الذات:

الخبن: وهو حذف الثاني الساكن من فَاعِلن (- ب -) فتصير فَعِلُن (ب ب -) وتصير مستفعلن (- - ب -) إلى مُتْفَعِلُن (ب - ب -).

القطع: وهو حذف الخامس الساكن وتسكين ما قبله من فاعلن فتتحول إلى فاعل وتحول إلى فَعْلن (- -) وعد العروضيون كلا الزحافين زحافا حسنا. راجع: الكافي، 38.

والسكتات الإنشادية التي افترضها د. كشك في مستفعلن/ X o/ X o// x o، وفعْلن/ X o/ x o، فَعِلن// X / x o، وفاعلن/ X o// x o الزحاف والعلة/ 339 وما بعدها.

فتتحول فاعلن إلى فَعِلُن والثانية عروضها مخبون وضربها مقطوع فتتحول فاعلن إلى فاعل وتكتب عروضيا فَعْلن. وهي الصورة الواردة في شعر رثاء الذات ويمثلها:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن

- - ب - / - ب - / - - ب - / ب ب   - - ب - / - ب - / - - ب - / - -

ويميل إيقاع بحر البسيط النظري إلى البطء، فالمقاطع الطويلة تصل إلى 19 مقطعا، أما القصيرة فهي كما ترى ثمانية، أي أن نسبة المقاطع الطويلة «مفتوحة ومغلقة» 70.37% والقصير 29.63%.

والتحقق الفعلي للإيقاع في مقطوعتي رثاء الذات لم يشذ عن هذه القاعدة، فقد كانت المقاطع الطويلة إلى القصيرة في مقطوعة الأسود بن يعفر 66.43% إلى 34.57 على الترتيب، وكانت من مقطوعة يزيد بن خذاق 65.64% إلى 34.36%.

وقد تعود الشعر دائما أن يخالف التوقعات فهي تقنية الفن الخالدة، ففي مقطوعة يزيد بن خذاق كان البيت الأول بطيئا غاية البطء.

1. هلْ للفَتى من بَناتِ الدهرِ من   أَمْ هل له من حِمام الموتِ مِن واقِي

- - ب = / - ب = / - - ب - / ==   - - ب = / - ب = / - - ب - / ==

ويرجع بطؤه إلى سلامة جميع تفاعيل الحشو بالإضافة للتصريع في البيت الأول مع الخبن فخلت تفعيلتا العروض والضرب من المقاطع القصيرة فكانت أكثر بطئا من فعلن (ب ب -). وارتفع عدد المقاطع الطويلة إلى 20 وهبط عدد المقاطع القصيرة إلى 6، بالإضافة للقافية المكينة الرزينة المصرعة «راقي، واقي».

وهذا الإيقاع الهادئ والنغم الحزين قد جاء منسجما مع التساؤل الذي يعبر عن التمني، ولكن الشاعر يعلم أنها أمنية خائبة، فهو سؤال مفرغ للألم والضيق الذي يجعل الشاعر الذي وصف بأنه أول من ذم الدنيا وأول من رثى نفسه(1)، يذهب كل مذهب، من البحث عن الراقي من مصائب الدهر الذي يعرف سلفا أنه لا يوجد إلى ذلك الواقي من الموت وهو أقل ندرة من الأول.

وفي البيت الثاني تزيد السرعة الإيقاعية زيادة طفيفة ولكن الإيقاع ما زال هادئا كعادة هذا البحر.

2- قد رَجَّلوني وما بالشَّعر من شَعثٍ وألْبَسوني ثيابًا غيرَ أخْلاقِ

- - ب =/=ب =/- - ب - / ب ب - (ب - ب =) = ب = / - - ب - / ==

فقد سلمت مستفعلن ثلاث مرات، وفاعلن مرتين إلا أنه خبن التفعيلتين المتجاورتين نهاية الشطر الأول «فعلن» (ب ب -)، وبداية الشطر الثاني متفعلن (ب -ب =) فأسرع بالإيقاع مع حركة الإلباس!

---

(1) راجع المدخل.

وكان للنبر الذي يحمله الوتدان المجموعان بعد تحول مستفعلن (/o/ه//ه) إلى متفعلن (//o//ه) المكونة من وتدين مجموعين منبورين، أثره في إبراز لفظة «ألبسوني» في السياق، بالإضافة للسكتتين الطويلتين بعدهما، وهو عمل سليقةلا عمل فكر!

وتزداد السرعة الإيقاعية في البيت الثالث مع الإعداد لدفنه وتوتر الشاعر لحضور هذا الخاطر.

3. وطيَّبوني وقالوا أَيُّما رجلٍ! وأَدرجونِي كأني طيٌّ مِخراقِ (1)

(ب - ب =)/- ب -/- -ب-/ب ب - (ب - ب =)/ = ب =/(ب -ب -

فقد خبن الشاعر ثلاث تفعيلات «مستفعلن» فارتفعت المقاطع القصيرة إلى 11 مقطعًا وانخفضت الطويلة إلى 16 مقطعًا وسنجد أن الشاعر خبن التفعيلتين الأوليين المقابلتين للفعلين «طيبوني وأدرجوني» سخرية وهزءا من هذا التطيب وذلك الإدراج الذي لا معنى له، فهو فاقد الحركة كخرقة بالية! وسيفعل ذلك في البيتين التاليين. وفي البيت الرابع والخامس تظل السرعة الإيقاعية على مثل هذا الارتفاع فالمقاطع الطويلة لم تزد عن 17 مقطعًا والقصيرة كانت 10 مقاطع.

---

(1) المخراق: المنديل.

4- وأَرسَلوا فِتيةً من خيْرِهم حسَبًا ليُسنِدوا في ضريح القبر أطباقي(1)

(ب - ب =)/-ب-/- - ب -/ب ب - (ب - ب =)/ = ب =/- - ب - / ==

وقسَّموا المالَ وارفضَّت عوائِدهم وقال قائلُهم ماتَ ابنُ خذَّاق!(2)

ب –ب-/= ب -/- - ب -/ب ب - ب = ب = / ب ب -/= - ب - / ==

وسنلاحظ أن المقاطع القصيرة في البيت الرابع ظلت على ارتفاعها فبلغت عشرة مقاطع والطويلة كانت 17 مقطعًا .

وفي البيت الخامس ترتفع المقاطع القصيرة إلى 11 مقطعًاوالطويلة 16 مقطعًا .

وهذه السرعة الإيقاعية تأتي مواكبة للحركة في البيتين «أرسلوا- ليسندوا- قسموا- ارفضت..».

وفي البيت الأخير يعود الإيقاع إلى الهدوء.. مع تلك النصيحة التي يسديها الشاعر لآخر هو في الحقيقة نفسه:

هوِّن عليك ولا تُولَع بإشفاق فإنما مالُنا للوارث الباقي

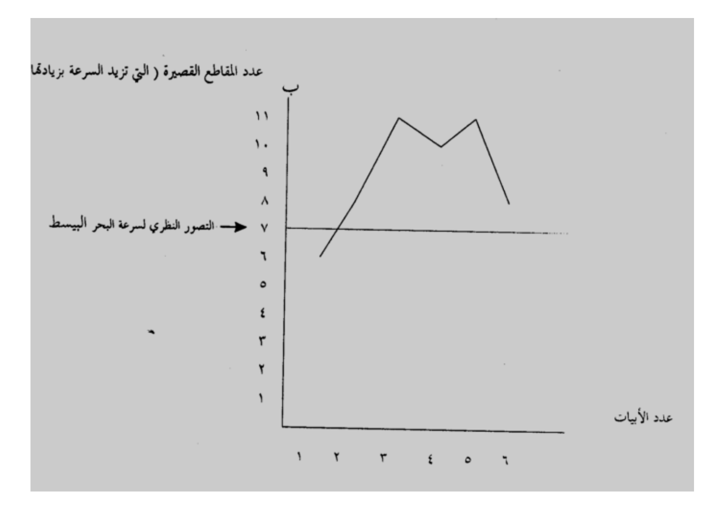
- - ب -/ب ب =/= - ب -/== ب - ب = / = ب = / - = ب - /

وهذا البطء يعود إلى انخفاض المقاطع القصيرة ذات المدى الزمني الأقل وعددها ثمانية، وترتفع الطويلة إلى 18 مقطعًا .

(1) الحسب: الشرف. الضريح: شق القبر في جوف الأرض. الأطباق: جمع طبق: وهي فقار الظهر، يريد أوصاله وأعضاءه.
يقول الأستاذ/ شاكر: من خيرهم حسبا، ليس على سبيل الفخر، بل الحسرة والسخرية، راجع: طبقات فحول الشعراء، 1/ 276.
(2) ارفضت: تفرقت، عوائدهم: الذين يعودون أهل الميت «اللسان».

وثم ملاحظة أخيرة تشمل المقطوعتين وهي زيادة عدد المقاطع المفتوحة طويلة وقصيرة على عدد المقاطع الطويلة المغلقة في كلتا المقطوعتين ما يوحي بالتفجع والنواح فكانت في مقطوعة يزيد بنسبة 64.38 إلى 35.62% على الترتيب. وفي مقطوعة الأسود بنسبة 70.37 إلى 29.63 على الترتيب.

ويمكننا أن نمثل للسرعة الإيقاعية في مقطوعة يزيد بن خذاق بالرسم التالي



رسم يوضح ارتفاع السرعة الإيقاعية في مقطوعة يزيد بن خذاق،سنلاحظ أن الشاعر بدأ الأبيات بسرعة أقل من سرعة هذا البحر في بيته الأول ثم أسرع بالإيقاع مع توتره لذكر الموت فوصل الإيقاع إلى ذروته في البيت الثالث والرابع والخامس ثم انخفض في البيت الأخير مع تسليم الشاعر بالموت محطة أخيرة ونهائية للحياة.

5. الرجز:

لم يحظ شعر رثاء الذات إلا بثلاثة أبيات تامة من الرجز وثلاثة من مشطوره(1) وهو من البحور وحيدة التفعيلة وتفعيلته الأساسية مستفعلن(2).

وقد سمي الرجز قديما مطية الشعراء ليسره وسهولته وارتباطه بأعمال الحياة اليومية من حداء وسِقاء، حتى عد عند كثير من الباحثين النبع الذي انبثقت منه عين الشعر.(3) وارتأى آخرون أن طبيعة هذا البحر الملازمة من قواف مزدوجة لكل بيتين منه.. كان لها أثرها في ازدواج القوافي في الأبيات الأولى من القصائد الطوال... كتلك التي تطالعنا في معظم القصائد الطويلة والمعلقات(4) أي أن التصريع في مطالع القصائد ترعرع في كنف الرجز.

وتميل السرعة الإيقاعية لهذا البحر في تصوره النظري إلى البطء الإيقاعي الشديد في صوره جميعا إذ أن تفعيلته الأساسية مستفعلن (- - ب -) تتكون من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير واحد

---

(1) صور بحر الرجز في تحققه الفعلي:
ا- التام: 3+3 مستفعلن.
2- المجزوء: 2+2 مستفعلن.
3- المشطور: 3 مستفعلن والعروض هي الضرب.
4- المنهوك: 2 والعروض هي الضرب.
(2) يدخل مستفعلن العديد من الزحافات نقتصر على ما ورد في مقطوعتينا.
الخبن: حذف الثاني الساكن فتصير مستفعلن (- - ب -) إلى متفعلن (ب - ب -) الأسرع إيقاعا.
الطي: حذف الرابع الساكن من مستفعلن فتصير مستعلن (- ب ب -) الأسرع إيقاعا.
(3) تاريخ الأدب العربي- كارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم النجار دار المعارف، ط5 د. ت، 51/1.
(4) مفهوم الشـــعر عند العرب، د/ عبد القادر القط، ترجمة د/ عبد الحميد القط، دار المعارف، ط 1، 1982، 189 بتصرف.

وبذلك يقترب إيقاعه من إيقاع النثر ولكن للشعراء دائما رأيهم الذي يعبرون عنه بالنظم فيخضع الإيقاع لمتطلبات التجربة الشعرية من سرعة وبطء وعلو وهبوط يتجاوب مع عواطفهم. يقول دويد بن زيد:

اليومَ يُبْنَى لدُوَيْدٍ بَيْتُهُ   لَوْ كانَ للدَّهْرِ بِلًى أَبْلَيْتُه

- - ب - / = ب ب - / - - ب =   - = ب - / - ب ب - / - - ب =

يقطع الشاعر همزة الوصل من كلمة «اليوم» لينبه سامعه إلى هذا الحدث الجلل في حياة دويد ثم يطوي التفعيلة الثانية من كلا الشطرين عند ذكر اسمه وذكر البلى وهما محور الصراع الإنسان والدهر ويستعير البيت للقبر تقززا منه ويأتي البيتفي إيقاع أسرع من إيقاعه النظري لكنه يظل في إطار البطء لسيادة المقاطع الطويلة على القصيرة لتناسب هذا الهاجس المؤلم الحزين وكانت 16 مقطعًاطويلا إلى 8 مقاطع قصيرة. ويتحول الشاعر من الدهر الذي يُبيد ولا يَبيد إلى الواقع، فلو كان عدوه واحدَ دهره من بني البشر لنازله، ولكن غريمه الدهر:

أَوْ كان قِرْنِي واحدًا كَفَيْتُهُ   يَا رُبَّ نَهْبٍ صالحٍ حَوَيْتُهُ

(-= ب -) / == ب - /(ب - ب =)   = - ب - / - = ب - / (ب - ب =)

ونجد أن الإيقاع ما زال على هدوئه، ولكن الخبن يصيب تفعيلتي العروض! والضرب فتتحول مستفعلن إلى متفعلن المكونة من وتدين مجموعين ليبرز الشاعر هاتين الكلمتين في سياق الدلالة على تفرده وقدرته،

فالوتد المجموع قرين النبر الذي هو علو الصوت وبروزه على ما عداه من سائر الكلام بالإضافة لأن الوتد المجموع متبوع بسكتة إنشادية طويلة نسبيا تتلاءم مع قوته، فيبرز الشاعر كلمة كفيته من خلال الإيقاع لتواكب تعجب الشاعر من قدرته في الشطر الأول، وفخره بما حازه من غنائم في شطره الثاني، وفي البيت الثالث مع ذكريات الشباب والحب يسرع الإيقاع مع الطرب لهذه الذكريات:

ورُبَّ غَيْلٍ حَسَنٍ لوَيْتُهُ ومِعْصَمٍ مُخَضَّبٍ ثَنَيْتُهُ

ب - - ب =/- ب ب -/ ب - ب = ب - ب - / ب - ب - / ب - ب =

فإيقاع البيت في أسرع إيقاع يمكن تصوره في هذا البحر، فقد خبن الشاعر مستفعلن خمس مرات فأصبح لدينا عشرة أوتاد مجموعة!

وكأن الشاعر يركز على هذه المتع واللذائذ التي حازها في حياته من خلال هذه الأوتاد المتتالية. وطوى تفعيلة واحدة، فتحققت سرعة الإيقاع مع توتر الشاعر وطربه لتلك الذكريات التي هزت كيانه.

وسنلاحظ أن سرعة الإيقاع انحرفت عن التصور النظري فعلت عليه في البيت الأول والثاني وكانت ذروتها في البيت الثالث مخالفة توقع الدارس.

وأن المقاطع المفتوحة كانت في البيت الأول مع تفجع الشاعر وأسفه 16 مقطعًا مفتوحا إلى ثمانية مغلقة وكذلك الثاني مع إعجابه بنفسه وفي الثالث مع التمتع كانت 15 مقطعًا مفتوحا إلى تسعة مغلقة.

وفي أبيات دويد المشطورة:

أَلْقَى	**عليَّ**	**الدهرُ**	**رِجْلًا**	**وَيَدَا**
- = ب - / - - ب - / (- ب ب =)				
والدَّهرُ	**ما**	**أصلَح**	**يومًا**	**أفسدَا**
- - ب = / (- ب ب -) / - - ب =				
يُصْلِحُهُ	**اليومَ**	**ويُفْسِدْهُ**	**غَدَا**	
(- ب ب -) (- ب ب -) / - - ب =				

وفي البيت الأول مع حركة إلقاء الدهر لرجله ويده على الشاعر نرى بطء الإيقاعمع ندب الشاعر نفسه إذ تطول المقاطع لينفس الشاعر عن مخزون غضبه ويطلق صرخته المدوية التي تعكسها القافية المطلقة والتي تأتي فيما يشبه الولولة والصراخ والعويل وتأتي في القافية مع التفعيلة الأخيرة المطوية والتي تتكرر فيها السكتات الإنشادية رِجْـ[ـلاْ ويدا] ومكافئها العروض الإنشادي/oX/ x // ox وكأن وطأة القدم على الشاعر تجعل نطقه يأتي على مراحل: رجْــ.. لا.. و.. يــ.. دا. الأمر الذي انسجم مع مضمون البيت فالدهر قد قيد الشاعر وحبس أنفاسه المترددة.

ومع عبث الدهر- من وجهة نظرذلك الجاهلي- يظل الإيقاع هادئا وكأن الشاعر عاجز عن الحركة وفي البيت الثالث مع تقلبات الدهر وعمله على التغير من إصلاح إلى إفساد، ومن إفساد لإصلاح، فالواو لمطلق الجمع ولا تقتضي الترتيب وسنجد السرعة الإيقاعية ترتفع من خلال خبن مستفعلن مرتين مع الأفعال يصلحه ويفسده.

والملاحظ أن المقاطع المفتوحة والمغلقة اتزنت في البيتين الأولين فكانت 6: 6 وفي الأخير كانت 7 إلى 6 ما جاء منسجما مع عاطفة الكبت التي يعانيها الشاعر.

بنية القوافي

مثّلت القافية أحد أجنحة الشعر الجاهلي، فلم ترد قصيدة أو مقطوعة منه غير مقفاة وهو الأمر الذي أحسه قدماء العرب من نقاد وفلاسفة فأدركوا أهميتها ودورها في بناء الشعر وعدوها حدا من حدوده مع الخيال والوزن وفي ذلك يقول ابن سينا:«إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة... ومعنى أنها مقفاة، هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد»(1).

والقافية جزء لا يتجزأ من بنية الشعر وإيقاعه،وعلى ذلك فالقافية ليست حلية أو زينة زائدة عن الحاجة، بل هي جزء لا يتجزأ من صميم العمل الشعري، لا سيما في شعر شفاهي يلعب التكرار الإيقاعي فيه دوره الحاسم في حفظ الشعر من الذوبان في العدم أو الاضمحلال من الذاكرة.

---

(1) رسالة ابن سينا ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس مصدر سابق، 161.
وراجع منهاج البلغاء- حازم القرطاجني (ت 684) تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، 89.

فالقافية بالإضافة لكونها عضوية في بنية الشعر، لها دورها في الحفاظ على النص الشعري من خطري التفتت والانحلال. ويتصل بهذا الجانب - علاقة القافية بالنص- قول ابن طباطبا العلوي في صفة جيد الشعر: «هو الذي تسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بموفق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ويكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقًا إليهاولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها»(1).

وهو تصور ناقد بصير، فالقافية في تصوره تأتي متممة لمعنى البيت مؤتلفة معه وليست حشوا جيء به لإقامة الوزن، بل هي ركن في تمام المعنى؛ يفقد البيت بإبعادها جزءا من معناه وهو ما عناه أحد القدماء بالتتميم(2) الذي يعني في سياق الحديث عن القافية نقص الوزن والمعنى بغياب القافية. ومن هنا تتأتى وجاهة قول القائل: (القافية تاج الإيقاع الشعري»(3) وأما من ناحية المبدع، فإنها تعينه على أن يلتقط أنفاسه في نهاية البيت فيتمم شوطا، ويبدأ شوطا جديدا بعدما تأكد من أن ذاكرته وعت الأول بالنسبة للشاعر الشفاهي.

---

(1) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322 هـــ)، تحقيق، د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، إسكندرية، د. ت/ 42. وراجع في نفس المعنى: نقد الشعر، قدامة بن جعفر (276. 337هـــ) تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت: 69 وما بعدها، وكذلك: النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1987/ 468 وما بعدها.

(2) بديع القرآن، ابن أبي الأصبع (585- 664هـ) تقديم وتحقيق/ حفني شرف، نهضة مصر، د. ت/ 45-46.

(3) كتاب " القافية تاج الإيقاع الشعري"، د/ أحمد كشك، طبعة خاصة- د. ت.

وبالنسبة للمتلقي فإن القافية «تقود خطواته في القراءة»(1) أو السماع، فهي تشكل مقطعًا ينتظره المتلقي من حين لآخر ليشبع الأذن بموسيقاها بالإضافة لما توفره من تشويق وإثارة تتأتى من بعدها الدلالي، فوقعها الموسيقي واحد، ولكنها تتمتع بالمخالفة الدلالية لتوقع القارئ: «فوقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع أي أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع صوتي(2).

وثم تعريف جامع مانع للقافية، حده الخليل بن أحمد- رحمه الله- وارتضاه كثير من القدماء وأجمع عليه المحدثون هو أن: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن(3)

وفي بحث قوافي رثاء الذات سنفيد من التقنيات التي استنبطها القدماء وأقرها وتوسع فيها علم الأصوات الحديث ومن ذلك كون القافية مطلقة أو مقيدة وأنواعها تبعا لعدد حروفها، وأكثر الأصوات دورانا في القوافي وصفتها من جهر وهمس.

القافية من حيث الإطلاق والتقيد:

ينقسم الشعر إلى مقيد القافية ومطلقها ولا يمتاز أحدهما على الآخر إلا بمواءمته للتجربة الشعرية التي تأتي في إطارها القصيدة.

---

(1) لانس نقلًا عن: موسيقى الشعر العربي، د/عياد، 99.
(2) تحليل النص الشعري- يوري لوتمان 92 و93 بتصرف.
(3) العمدة، الحسن بن رشيق (390- 456)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، 151.

القافية المقيدة(1):

وهي ما كان حرف رويها(2) ساكنًا، وحرف الروي هو ما تبنى عليه القصيدة وإليه تنسب فيقال ضادية طرفة:

أَلَا اعْتْزِلِينِا الْيَوم خَوْلَةُ أَو غُضِّي   فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

ويقال رائية لبيد:

تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا   وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ مُضَرْ

وقد بلغت القوافي المقيدة في شعر رثاء الذات 24 بيتا بنسبة 6.61% من عدد الأبيات، ونسبة 8.57% من عدد المقطعات والقصائد فقد كانت قصيدتين وقطعة واحدة من أصل 35 قصيدة ومُقَطَّعة.

---

(1) (*) راجع الجدول رقم 7

(2) حروف القافية:

- الروي: هو الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وإليه تُنسب.
- الوصـــل: الحرف الذي يتبع الروي وهو إما واو أو ياء أو ألف أو هاء وينفرد كل منها بالقصـــيدة حتى تكتمل.
- الخروج: وهو حرف المد الناتج عن إشباع حركة الوصل إذا كان الوصل هاء متحركة.
- الردف: حرف يسـبق الروي وهو إما واو أو ياء ويمكن أن يتبادل الشـاعر اسـتخدامهما في نفس القصـيدة أو الألف وتنفرد بالقصيدة.
- التأسـيس: يأتي في غياب الردف، وهو ألف بينها وبين الروي صـوت «صـامت» يجوز للشـاعر تغييره ويسمى الدخيل.

وتدور هذه النسبة من حيث عدد القطع والقصائد في إطار ما في الشعر العربي من قصائد ومقطعات، حيث بلغت نسبتها حوالي 10% في إحصاءات د/ إبراهيم أنيس(1). وكانت في الشعر الجاهلي حوالي 2%(2) أي أن أشعار رثاء الذات تنحرف عن الشعر الجاهلي في تقيد القافية.

واكتفت القصيدتان بالروي فهي من القوافي المجردة «التي تكتفي بحرف الروي) وكانت كلتا القافيتين من نوع المتدارك الذي يتكون من ساكنين بينهما حركتان o//o/o وتتكونان من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير (- ب -)(3).

وكان رويها الراء الذي وصف بأنه «من أوضح الأصوات الساكنة في السمع فلهذا أشبه أصوات اللين»(4) وإذا كان د/ أنيس يرى أن القافية المطلقة أوضح في السمع وأشد أسرًا للأذن؛ لأن الروي يعتمد على حركة بعده قد تطول في الإنشاد وتشبه حينئذ حروف المد، التي تمتاز بالوضوح السمعي(5)

---

(1) موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنبس، 260

(2) نفسه/ 288.

(3) وتنقسم القوافي عروضيا ومقطعيا إلى:

قافية تلقب متواترًا وتتكون من ساكنين بينهما متحرك /ه/ه ومقطعيا من مقطعين طويلين (- -) وكان عددها ثماني عشرة قافية بنسبة 56.25 من عدد القصائد والقطع المطلقة القافية.

قافية متدارك وتتكون من ساكنين بينهما متحركان /ه//ه ومقطعيا من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير واحد (- ب -) وكان عددها ثلاث عشرة بنسبة 40.63%. قافية من نوع المتراكب وتتكون من ساكنين بينهما ثلاثة أصوات متحركة /ه///ه ومقطعيا من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران (- ب ب -) وجاءت في قطعة واحدة بنسبة 3.13%. راجع الجدول رقم- 7-

(4) الأصوات اللغوية/ 27 بتصرف.

(5) موسيقى الشعر/ 281 بتصرف.

فإن البحث يقيد هذا الكلام بالحالة التي يكون عليها الشاعر ومدى ملاءمة القافية مقيدةً أو مطلقةً للتجربة الشعرية، فاختيار الشاعر لحرف الراء رويا- لا إراديا- يعضده أمران:

الأول: أن حرف الراء من أشباه حروف اللين أي أنه واضح في السمع. وكونه مشكلاً بالسكون يوحي بضيق الشاعر لا سيما وقد سبقه صوت مفتوح «في قصيدة الأفوه الأودي» «الغَرَر» وفي قصيدة لبيد «مُضَر» والفتحة أطول أصوات اللين القصيرة. «الفتحة والكسرة والضمة»(1) ما يوحي بالرحابة والامتداد عند النطق بهذا الصوت المفتوح والذي ينتهي بصدمة السكون الذي يعادل الصمت، واجتمع للراء بعد ذلك سكتة نهاية التفعيلة التي تمتاز بالطول بالإضافة للنبر قرين القافية، ما يعزز الإحساس بالضيق والعجز والثقل الذي يحسه الشاعر. يقول الأفوه الأودي:

أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي غَرَرْ وَمَا خِلْتُ يُجْدِينِي الشِّفَاقُ وَلَا

والأمر الثاني: أن نطق الراء يتطلب أن يطرق اللِّسَانُ الحنك مرتين أو ثلاث مرات(2) ما يوحي بعدم قدرة الشاعر على النطق وتردده فيه «غرر... حذر... بصر...»، فيختار الحرف الذي يتلاءم مع وهنه وتردده، فليس سهلاً أن ينعى الإنسان نفسه حتى وإن بدا جلدًا متماسكًا كما في حالة لبيد:

---

(1) أصوات اللين القصيرة منها المتسع كالفتحة التي يزيد مدها الزمني عن الكسرة والضمة. راجع: الأصوات اللغوية، 27.

(2) نفسه، ص67.

تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ مُضَـر

وأما قافية السين المقيدة فهي قافية يُسِرُّ الشاعر فيها إلى أصحابه بالوقوفعلى الديار التي يستعيرها للقبور والتي يحس الشاعر أنها ستكون غربته النهائية عن الحياة... فيأتي حرف السين المهموس ليعبر عن استعطاف الشاعر للآخرين للوقوف على الديار:

قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ

لَعِبَتْ بِهِنَّ الْعَاصِفَا تُ الرَّائِحَاتُ مِنَ الرَّوَامِسْ

والقافية(1) من القوافي المؤسسة التي تحتاج عند النطق بها إلى مد الصوت بالألف ثم الهبوط إلى الكسرة الطويلة نسبيا فسكون يشبه صمت المتأمل بعد الهمس الخافت الماثل في نطق السين.

القافية المطلقة:

وتنقسم إلى نوعين:

الأول: ما كان رويها مشبعا بصوت لين طويل يسمى وصلا وهو إما أن يكون ألفًا، أو واوًا، أو ياء، أو هاء ويلزم الشاعر أيًّا منها حتى تكتمل القصيدة.

والثاني: ما كان وصله هاء متحركة مشبعة بصوت يسمى خروخا.

---

(1) انظر القوافي، الجدول رقم-7- .

وانقسمت القوافي من حيث عدد أصواتها وألقابها إلى:

- قواف مؤسسة موصولة: وتتكون من أربعة أصوات هي التأسيس والدخيل والروي والوصل. وكلها من نوع المتدارك (- ب -).

وهي أكمل القوافي موسيقيا ومنها قول عبد يغوث بن صلاءة:

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْم مَا بِيَا   وَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

وكان عددها 8، بنسبة 25% من عدد القصائد والقطع المطلقة التامة.

- مردفة موصولة: وتتكون من ثلاثة أصوات هي الردف والروي والوصل.

وعددها سبع عشرة قافية بنسبة 53.13% من القوافي المطلقة وشملت 15 قافيةمن المتواتر (- -).

وقافية واحدة من المتدارك (- ب -) وقافية من المتراكب (- ب ب -).

- موصولة غير مردفة ولا مؤسسة وتتكون من صوتين:

وشملت من قواف ثلاث منها متواتر وثلاث متدارك بنسبة 18.75%.

- قافية واحدة مردفة موصولة ولها في خروج في ثلاثة أبيات من الرجز لدويد بن زيد بنسبة 3.13%.

جدول رقم (7) القافية حروفها ونوعها

م	القصيدة أو المقطوعة	عدد الأبيات	القافية	حروف القافية						نوع القافية	ملاحظات
				تأسيس	دخيل	ردف	روي	وصل	خروج		
1	تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا	7	أو مضر	-	-	-	الضاد	-	-	متدارك	مقيدة - مجردة
2	أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي غَرَرْ	11	للحذر	-	-	-	الراء	-	-	متدارك	مقيدة - مجردة
3	قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ	6	آنس	ألف	الهمزة	-	السين	-	-	متواتر	مقيدة - مؤسسة
											3

4	أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَي اللَّوْم مَا بِيَا	20	لا ليا	ألف	اللام	-	الياء	الألف	-	متدارك	مطلقة مؤسسة موصولة
5	شربت الشكاعى	5	كاويا	ألف	الواو	-	الياء	الألف	-	متدارك	
6	ألا عللَّاني قَبْلَ نَوْحِ النَّوَائِحِ	4	وانحى	ألف	النون	-	الحاء	الياء	-	متدارك	
7	فمن مبلغ أحياء بكر	2	راجلي	ألف	الجيم	-	اللام	الياء	-	متدارك	
8	لا تَقْبُروني إن قبري محرَّم	3	عامري	ألف	الميم	-	الراء	الياء	-	متدارك	
9	أَلَا هل أَتَى سَلْمَى بِأَنَّ حَلِيلَهَا	2	واحل	ألف	الحاء	-	اللام	الياء	-	متدارك	

10	أَلَا لَستَ فِي شَيءٍ فَرَوحَن مُعَاوِيَا	5	وازيا	ألف	الزاي	-	الياء	الألف	-	متدارك	
11	أَلَا عَللَانِي قَبلَ نَوحِ النوَادِبِ	3	رائبي	الألف	الهمزة	-	الباء	الياء	-	متدارك	
											8
12	أَعَاذِل إِنَّ الرَّزْءَ مِثلُ ابْنِ مَالِك	13	واقد	-	-	الألف	الدال	الياء	-	متدارك	
13	أسائلة عميرة عن أبيها	20	كابا	-	-	الألف	الباء	الألف	-	متواتر	مطلقة مردفة موصولة
14	أَلَا قَالَت أمامة إذ رأتني	23	لو لو	-	-	الواو	اللام	الواو	-	متواتر	
15	بِإِصْرٍ يَتْرُكُنِي الحَيُّ يومًا	4	راعو	-	-	الألف	العين	الواو	-	متواتر	

16	يا ليت شعري حين أندب هالكا	9	واحي	-	-	الألف	الحاء	الياء	-	متواتر	
17	أرقت لمكفهر	32	شيبي	-	-	الياء	الباء	الياء	-	متواتر	
18	أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرِ غَيْبٍ	13	رابي	-	-	الألف	الباء	الياء	-	متواتر	
19	طَرَقَتْ سُلَيْمَى مَوْهِنًا أَصْحَابِي	6	واني	-	-	الألف	النون	الياء	-	متواتر	
20	أبني إني قد بنيت	11	بنيه	-	-	الياء	الياء	الهاء	-	متواتر	
21	ألقى علي الدهر رجلا ويدا	3	لا ويدا	-	-	الياء	الدال	الألف	-	متواتر	
22	أَجَارتَنا إنَّ المزارَ قريبُ	2	سيبو	-	-	الياء	الباء	الواو	-	متواتر	
23	لقد دمعت عينانا	2	فيظي	-	-	الياء	الظاء	الياء	-	متواتر	
24	هل للفتى من بنات الدهر من راقي	6	واقي	-	-	الألف	القاف	الياء	-	متواتر	
25	لقد طوفت في الآفاق حتى	4	بيدو	-	-	الياء	الواو	الدال	-	متواتر	
26	نَفْعٌ قَلِيلٌ إِذَا نَادَى الصَّدَا أُصُلًا	3	ريدو	-	-	الياء	الواو	الدال	-	متواتر	
27	أنبئت أن أبا حنيف	24	مينا	-	-	الياء	الألف	النون	-	متواتر	

28	ولقد سئمت من الحياة	3	ئينا	-	-	الياء	الألف	النون	-	متواتر	
											17
29	ألا اعتزليني اليوم خولة	60	عضضي	-	-	-	الضاد	الياء	-	متواتر	مطلقة موصولة غير مردفة
30	خليلي إما مت يوما	12	دهرو	-	-	-	الراء	الواو	-	متواتر	
31	ألما على الربع القديم	14	أخرسا	-	-	-	السين	الألف	-	متدارك	
32	لمن طلل	4	أخرسي	-	-	-	السين	الياء	-	متدارك	
33	ألا هل لهذا الدهر	10	يفعلي	-	-	-	اللام	الياء	-	متدارك	
34	بكيت وما يبكيك	14	غمري	-	-	-	الراء	الياء	-	متواتر	6
35	اليوم يبنى لدويد بيته	3	ليتهو	-	-	-	التاء	الهاء	الواو	متدار	مطلقة مردفة موصولة لها خروج

- حركة إطلاق القافية أو ما يسمى في العروض المجرى:

انقسمت القوافي إلى:

جدول (8)

القوافي المطلقة	قصيدة/ مُقطَّعة	نسبتها	عدد الأبيات	المطلقة القافية
- المجرى المكسور	**16**	**%50**	**183**	**%53.98**
- المجرى المفتوح	**9**	**%28.13**	**105**	**30.97**
- المجرى المضموم	**7**	**%21.87**	**51**	**%15.05**
	32	**%100**	**339**	**%100**

وعند مقارنتها بإحصاء ابن الشيخ(1).

	الكسرة	الضمة	الفتحة
أبو تمام	%51	%32.5	%14.5
البحتري	%55	%27.5	%14.5
الأغاني	%46	%29.5	%20

يتبين لنا أن قصائد رثاء الذات تتفق مع الشعر القديم في ارتفاع نسبة المجرى المكسور فقد جاءت بنسة 53.98% وهي تدور في الشعر القديم حول 50%.

وانحرفت عن المجرى المضموم الذي انخفض عن القديم بمعدل النصف تقريبا (من 30% إلى 15%) في رثاء الذات، وارتفع المجرى المفتوح إلى ضعف ما كان سائدا في الشعر القديم (من 16% تقريبا إلى 30.97%)،

(1) الإنشائية العربية، جمال الدين بن شيخ، نقلا عن: خصائص الأسلوب في الشوقيات، 40.

ولعل ذلك يرجع إلى الألم والتفجع والزفرات التي كان يطلقها شاعر رثاء الذات وهو يودع الحياة غير مؤمن ببعث بل بفناء لا عود بعده، والفتحة أطول الحركات التي تتيح للمتألم أطول مدى زمني فينفس عن آلامه ويطيل صوته. فهو ينوح على نفسه.

- تواتر أصوات اللغة المتخذة رويًا:

كان ترتيب أصوات الروي في شعر رثاء الذات متوائما مع نظيره في الشعر القديم عموما من حيث عدد القطع والقصائد فكان ترتيبها ب، د، ر، ل، ي، ن، س،ح، ت، ع، ق، ص، ظ(1).

ولكن إذا التفتنا إلى عدد الأبيات سيختلف الترتيب فقد جاءت الباء في المرتبة الأولى بنسبة 19.28% وتلاها الضاد وبنسبة 16.53./ ثم كل من الياء، فاللام فالراء فالنون ودارت نسبتها حول 10%. ثم السين 6.6% والدال 6.43% والحاء 3.58%.

فدارت نسبة الأصوات الباقية وهي ت، ع، ق، ظ حول 1%(2).

---

(1) يقسم د: إبراهيم أنيس الحروف من ناحية شيوعها رويا إلى:
حروف كثيرة الشيوع كروي: ر، ل، م، ن، ب، دال، س، ع.
حروف متوسطة الشيوع: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.
حروف قليلة الشيوع: ض، ط، هـ، ت. ص. ت.
حروف نادرة الشيوع: ذ. غ. خ. ش. زاي. ظ. و.
ولا تعزى كثرة الشيوع- أو قلتها- لديه- إلى ثقل الأصوات أو خفتها بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة. موسيقى الشعر، 248 بتصرف.
ويراجع: القافية تاج الإيقاع الشعري، 55 للوقوف على إحصاءات أخر.
(2) راجع الجدول رقم-9-

وما يلفت النظر هو صوت الضاد الذي عده د/ إبراهيم أنيس من الأصوات رديئة الموسيقى والتي تأباها الأذن مع باقي حروف الإطباق (ط، ظ، ض) وذلك لأنها تتطلب جهدا عضليا(1). من ناحية ولأنها عندما تأتي رويا تكون حاملة للنبر والنبر يحتاج هو الآخر جهدا عضليا وبذلك يجتمع نوعان من القوة، قوة صوت الإطباق وقوة نبر القافية(2)

ولكن القارئ لقصيدة طرفة سيجد أن الضاد خالفت هذا الظن النظري الذي ينظر إلى الصوت بمعزل عن التجربة الشعرية وظروف وملابسات قول الشعر ومدى انسجامها مع النص الشعري.

فالضاد التي قيل عنها «الضاد انفردت بالاستطالة، وليس في الحروف ما يعسر على اللسان مثله، فإن ألسنة الناس فيه مختلفة...(3). كانت متوائمة مع مشاعر الضيق والغضب والعجز وقلة الحيلة التي اجتاحت الشاعر، فبدت كغطاء لمرجل يغليهو تجربة الشاعر المحكوم عليه- من ملك غادر- بالموت، ومعنى ذلك أن التجربة هي التي تملي على الشاعر ولا يملي الشاعر عليها.

(1) موسيقى الشعر، د/أنيس، 61 وذكر الدكتور/ كشك في القافية تاج، ص57 أن ديوان لبيد يحتوي على ضادية في ستين بيتا وظائية في أربعة أبيات وهو سهو منه فالديوان ديوان طرفة، لا لبيد؛ فديوان لبيد يخلو من الضاد والظاء.

(2) موسيقى الشعر العربي، 29.

(3) ابن الجزري نقلا عن الأصوات اللغوية، 52.

فالضاد تطلعنا في مصراعي البيت الأول عند طرفة:

أَلَا اعْتْزِلِينِي الْيَوم خَوْلَةُ أَو غُضِّي فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

فالشاعر الذي يخير خولة بين الاعتزال أو غض بصرها عنه، يأتي بالروي المشتمل على النبر وحرف الضاد الشديد المجهور لينبه خولة ويزجرها؛ وفي شطره الثاني تأتي الضاد مع الفعل (عض) وما فيه من وحشية، فالمصيبة التي نزلت بالشاعر مشوهة قبيحة «حدباء».ويأتي صوت الضاد التي في «عض» فيجد المرء في نطقها مشقة مجسدة لهذه المحنة، متآزرة مع دلالة الفعل ومتممة للمعنى.

والحقيقة أن البحث لا يطمئن لقول الدكتور/ أنيس في مسألة الانسجام الموسيقي التي يراها بغض النظر عن تجربة الشاعر وأجوائها، فهو يستبدل كلمة خدعوها في قول شوقي(1):

خَدَعُوهَا بِقَوْلِهِمْ حَسْنَاءُ وَالْغَوَانِي يَغُرُّهُنَّ الثَّنَاءُ

لأن حروف خ، ع، هـ من خدعوها، والهمزة من حسناء تتطلب جهدا عضلياويقول: لو تغيرت إلى وصفوها أو فتنوها لزادت سهولة الشطر ورقته وحسنت موسيقاه اللفظية(2).

(1) موسيقى الشعر، 38 وما بعدها بتصرف.
(2) موسيقى الشعر، نفس الموضع.

وغض الدكتور/ أنيس النظر عن تجربة الشاعر، فهذه الحروف الصعبة النطق تبدو كما لو كان كبيرا على شوقي النطق بها، لأن الشاعر يود ألا يقولها، كما جمع شوقي بين الخداع في الشطر الأول والتغرير في الشطر الثاني، كأن الخداع كان تمهيدا للتغرير وليس هذا في فتنوها ولا وصفوها. فالأولى لا تستحق إن حدثت من المحبوبة أن يعبأ الشاعر بها، والثانية باردة فكثيرا ما يصف آخرون أنثى بالحسن ولا يغرر بها ذلك.

جدول (9)

تواتر الشعراء على أصوات المعجم

م	الراوي	عدد القصائد المقطعات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1	ب	5	14.29	70	19.28
2	ض	1	2.85	60	16.53
3	ي	4	11.43	41	11.29
4	ل	5	11.43	37	10.2
5	ر	4	11.43	47	12.95
6	ن	3	8.57	33	9.1
7	د	4	14.29	23	6.43

6.6	**24**	**8.57**	**3**	س	**8**
3.58	**13**	**5.71**	**2**	ح	**9**
0.58	**3**	**2.85**	**1**	ت	**10**
1.65	**6**	**2.85**	**1**	ق	**11**
1.1	**4**	**2.85**	**1**	ع	**12**
0.55	**2**	**2.85**	**1**	ظ	**13**

صفات أكثر أصوات الروي دورانا في شعر رثاء الذات من حيث الجهر والهمس

الجدول (10)

أصوات الروي بين الجهر والهمس

(10- 1) صوت الروي المجهور

م	الأصوات المجهورة	عدد القطع والقصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1	الباء	5	14.29	70	19.28
2	الدال	4	11.43	23	6.34
3	الراء	5	14.29	47	12.95
4	اللام	4	11.43	37	10.2
5	الياء	4	11.43	37	11.29
6	النون	3	8.57	33	9.1
7	العين	1	2.85	4	1.1
8	الضاد	1	2.85	60	16.53
9	الظاء	1	2.85	2	0.55
	المجموع	28	80	317	87.33

جدول (10- 2) الأصوات المهموسة

م	الأصوات المهموسة	عدد القطع والقصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1	س	3	8.57	24	6.6
2	ح	2	5.71	13	3.58
3	ت	1	2.85	3	0.83
4	ق	1	2.85	2	0.55
	المجموع	7	20	46	12.67

ويبين لنا هذا الجدول 10- 1 و10-2 أن أصوات القطع والقصائد دارت في الفلك نفسه الذي دارت فيه في الشعر القديم، ولم تشكل انحرافا على هذا المستوى فكانت نسبة الأصوات المجهورة 80% فالقافية حاملة النبر وتمام معنى البيت ولذا تميزت كما ترى بالوضوح السمعي في شعر شفاهي وكانت الأصوات المهموسة في إطارها الذي قدره الدكتور/ أنيس فقال: «لا تزيد الأصوات المهموسة في الكلام عن الخمس»(1) لكنها مثلت انحرافا من حيث عدد الأبيات فجاءت المجهورة أعلى كعبًا بنسبة 87.33%، وجاءت المهموسة بنسبة 12.67%.

---

(1) الأصوات اللغوية، 27 بتصرف.

عيوب القافية:

يعد الدور الدلالي من أخطر الأدوار التي تقوم بها القافية في الشعر ولذا عده يوري لوتمان دروًا أساسيًا تفقد القافية بغيابه أحد أهم مكوناتها، فالقافية عنده«ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظًا ومعنًى والقوافي التي تشترك لفظًا وتختلف معنًى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدًا غير أن اختلاف المعاني، بل انبتات ما بينهما، في حالة المشترك اللفظي، يجعل القافية تبدو أكثر غنى، أما في حالة تكرار القوافي لفظًا ومعنى، فإنها تترك في النفس انطباعًا ضئيلًا بل لا يكاد يعترف بها قافية على الإطلاق(1).

والبحث يوافقه على هذا ولكنه يضيف أنه قد يكون تكرار لفظ القافية ومعناها واحدًا تحت وطأة إحساس معين وملابسات خاصة بإنتاج النص وهنا يجدر بناقد الشعر أن يسوغ تكرار القافية ويقف على سر هذا التكرار وجماله أو العكس، ولذا يقول أحد المتأخرين «حد الإيطاء أن يكون التكرار قبل أن يفصل بين البيتين ثلاثة أبيات أو سبعة أو عشرة أو أحد عشر أو ستة عشر أو عشرون على ما في ذلك من الخلاف المتقدم في مقدار القصيدة، ولابد كذلك ألا يعذب الاستكثار من اللفظ المكرر»(2).

(1) بنية القصيدة، يوري لرتمان، 92 و93 بتصرف.
(2) حاشية الدمنهوري، على متن الكافي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1420هـ- 1999م، 101، بتصرف.

وما يهمنا هنا هو عبارة ألا يعذب الاستكثار منه، إذ إن استعذاب لفظ القافية يعد مسوغًاجماليًا عند صاحب هذا الرأى ودليلا على براءة القافية من العيب الدلالي وهو احتراز لا بد أن يأخذ به متذوق الشعر وناقده.

ويقترب مفهوم الدوار الدلالي للقافية عند لوتمان- وإن اتجه في تحليله لدورها في بناء الشعر وأثرها في المتلقي مع مفهوم الإيطاء(1).

وقد تسامح فيه بعضهم(2)، وعده آخرون عيبًا(3)، ودليلًا على ضعف الشاعر ونزارة مادته(4) أي أن المفهوم العربي منه ما يتعلق بالنص ومنه ما يتعلق بالمبدع.

وقد شاع الإيطاء في قصيدة طرفة، بدءًا من تكرار لفظ «بغض» في الأبيات 3 4، 8. ولفظ «يقضي» في الأبيات 16، 19. ولفظ عض والعض في البيتين 26، 27 وهذه ليست من الإيطاء عند ابن رشيق.

وتكرر ما يزيد عن ثلث البيت في ثلاثة أبيات من قصيدته وهو ما عده ابن رشيق أيضا أشد عيبا من تكرار اللفظ المفرد في قول طرفة:

---

(1) الإيطاء: هو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد... وإذا اتفقت الكلمتان في القافية واختلف معناهما لم يكن إيطاء عند أحد من العلماء... وإذا كان أحد الاسمين نكرة والآخر معرفة لم يكن إيطاء، وكذلك ضرب للواحد، وضربا للاثنين، ولم يضرب للمذكر ولم تضربي للمؤنث ومن غلام، ومن غلامي مضافا كل ذلك ليس إيطاء. وأما اختلاف الحروف على الاسم كقولك «لزيد، بزيد وعلى الفعل. كقولك أضرب ويضرب وتضرب في مخاطبة المذكر والحكاية عن المؤنث فكل ذلك إيطاء»- العمدة 1/ 169.

(2) أبو عمرو بن العلاء «الإيطاء ليس بعيب عند العرب» لسان العرب، وعد ابن عبد ربه «الإيطاء أحسن ما يعاب به الشعر»، العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه (328هـ) تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، لبنان، د. ت، 6/ 315،

(3) الفراء نقلا عن العمدة 169/1.

(4) ابن جني نقلًا عن العروض والقافية، 224 بتصرف.

7.وَاسْتَنْقَذَ الْمَوْلَى مِنَ الْأَمْرِ بَعْدَمَا يزلُّ كما زلَّ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ
42.رَدِيتُ وَنَجَّى الْيَشْكُرِي حِذَارُهُ وَحَادَ كَمَا حَادَ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ
51.أَبَا مُنْذِرٍ رُمْتَ الْوَفَاءَ فَهِبْتَهُ وَحُدْتَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرُ عَنِ الدَّحْضِ(1)

ويأتي البيت الأول من هذه الأبيات في إطار التغني بالذات وفخر الشاعر بشهامته(2) ونجدته التي أبت عليه إلا إنقاذ الآخرين من المآزق. واختيار طرفة- البعير مشبهًا به- كأحد مفردات البيئة الصحراوية التي يراها الجاهلي ماثلة أمامه دائما له ما يسوغه، فانزلاق البعير غالبًا ما يكلفه حياته، لأنه ثقيل الوزن فإذا عثر أو زل غالبًا ما يحطم له عظم هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن لهذا التشبيه وجها آخر هو محاولة الشاعر إغراء القبيلة وشحذ همتها فربما عطفت على الشاعر المأسور فأطلقت سراحه؛ وهو القوي الظاهر المدافع عن مآثرهالا سيما وهو أقوى حيوانات الصحراء وأكبرها حجمًا، كما فعل الشاعر بإنقاذ المولى من الزلل.

وفي البيت الثاني المفعم بالألم والأسف والندم على مخالفة الشاعر خاله «المتلمس» وسقوطه في شرك عمرو بن هند وعامله على البحرين، ويشبه نجاة خاله بالبعير ينأى بنفسه عن الزلل. وفي البيت الثالث يطالعنا تشبيه يبدو للوهلة الأولى غير موفق

---

(1) الدحض: المكان الزلق.
(2) الشهم: الذكي الفؤاد المتوقد الجلد والجمع شِهام. اللسان.

فمكارم الأخلاق ليست زلقة، ولكنها قد تكون عسيرة أو صعبة... ولكن لا وعي الشاعر الذي يتمنى الهلاك للملك «أبي منذر» يجعل القارئ يتغاضى عن هذه الزلة، فالشاعر يشبهه بالحيوان الأعجم دلالة على حنقه وغيظه.

ولا يرى البحث عيبًا في هذا التكرار الذي تعددت دلالاته بتعدد سياقاته وإن تطابق تقريبا في الثاني والثالث فقلت مباغتته للمتلقي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالشاعر الذي ينتظره الموت أشبه بمن يدور في حلقة مفرغة يأتي التكرار معادلا لها ومعبرًا عن ضيق الشاعر النفسي والمكاني الذي يعيش فيه.

ومن الخصوص إلى العموم ونعني به، طبيعة الثقافة الشفاهية نفسها التي تميل إلى الاستخدام الكثيف للصيغ، وهو الأمر الذي يتغلغل تغلغلاً عميقًا في وعي ولاوعي الشاعر(1)، والأسلوب الصيغي لا يسم الشعر فحسب، «بل كل الفكر وأنماط التعبير الشفاهية في الثقافة الأولية الشفاهية»(2).

---

(1) الشفاهية والكتابية، والترج. أونج، ترجمة د/ حسن البنا عز الدين، مراجعة د/ محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 182، 1994، 82 بتصرف. وإلى شيء من ذلك أشار ابن خلدون في مقدمته، حينما تكلم عن الشعر واكتساب ملكته، التي يرى أنها تقوم أساسا على انطباع التراكيب في الذهن والنسج على منوالها. مقدمة ابن خلدون: دار ابن خلدون، إسكندرية، د. ت، 420 بتصرف.

وتعني الصيغة عند باري: مجموعة الكلمات المستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبر عن فكرة جوهرية بعينها. الشفاهية والكتابية، 80.

(2) نفسه، 82.

ومن هنا تكرر البيت الثاني في معلقة طرفة المأخوذة من معلقة امرئ القيس بتغيير لفظ القافية فقط من تجمَّلِ إلى تجلَّدِ.

وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيهم   يَقُولُونَ لَا تَهْلَك أسًى وَتَجلَّدِ (1)

وأما تكرار الكلمات كالبغض ثلاث مرات في قوله:

3.وَقَدْ كُنْتُ جَلْدًا فِي الحَيَاةِ مُرُزَّءًا   وَقَدْ كُنْتُ لبَّاسَ الرِّجالِ عَلَى بُغضِ

4.وَإِنِّي لَحُلْوٌ لِلْخَلِيلِ وإنَّني   لمُرٌّ لِذِي الأَضْغَانِ أُبْدِي لَهُ بغضِ

[illegible]

فكلمة «بغض» التي تكررت تحمل شحنة دلالية تنم عن كراهية عميقة للحظة التي يعيشها الشاعر وتأتي فيما يشبه التفريغ النفسي لمشاعر الحقد والغضب التي تتملكه، وعلى حد تعبير الدمنهوري فإنها تعذب من وجهة نظر المرسل.

وأشبه ما تكون بدفاع الشاعر عن نفسه تجاه بغض الآخرين- القبيلة وعمرو بن هند وبغض الزمان الذي يعيشه الشاعر.

---

(1) ومن ذلك تواتر شـــعراء رثاء الذات على تعبير ألا علاني أكثر من مرة في بدايات القصـــائد، وبدء القصائد بألا، وتشابه مقطوعتا طرفة وفروة بن عمرو واستخدام تعبير «لقد طَوَّفْتُ في الآفاق حَتَّى» بين امرئ القيس والمسجاح.

وكذلك تكررت كلمة تقضي في البيتين:

16. وَأَقْضِـي عَلَى نَفْسِي إِذَا الحَقُّ نَابَنِي وَفِي النَّاسِ مَنْ يُقْضَى عَلَيْهِ ولا يَقْضِي

19.وَمُعْتَرِضٍ فِي الحَقِّ غَيَّرْتُقَوْلَهُ وقلت له ليس القـضاء كما تقضي

ومحور البيتين القضاء، فالشاعر تعرض لقضاء ظالم يريد أن يحرمه الحياةفيذكر ماضيه متألمًا محسورًا، ففي البيت الأول منهما نجد طرفة، في زمن الحرية يقضي على نفسه آخذًا الحق منها، دلالة قدره، وتجرد وامتياز، ويعرض بآخرين لو لم يردوا إلى الحق بالقوة ، ما رجعوا إليه. وربما كان البيت إشارة بعيدة إلى أنه لم يتورط في سب ابن هند.

وفي الثاني منهما يسوق الشاعر القاضي سوقًا إلى الحق ويقصره عليه، ولا عجب في ذلك، فقد كان الشاعر صاحب سطوة يتقي الناس لسانه، وربما مات طرفة بسبب ذلك- فالشعر كان يرفع أقوامًا فيحلقون في سماء الفخر والشرف ويضع آخرين فيغوصون في حمأة المذلة ورجسها ومن هنا تتجلي المفارقة الدلالية بين زمان كان فيه الشاعر جبارًا متمردًا، أعز ما يملكه وينافح عنه هو الحق. وحال أصبح فيها صاغرًا مغلوبًا! والقارئ للأبيات لا يحس بالتكرار المعيب، فالألفاظ متمكنة في موضعها وتحمل طاقة دلالية تمارس ضغطًا جماليًا على المتلقي يستمده من إحساس الشاعر وبناء القصيدة.

وباستثناء هذه الألفاظ وتلك الصيغة برأت القصيدة من الإيطاء، فقد جاءت ألفاظ القصيدة منتمية إلى أكثر من مجال دلالي. فلعبت دورها في مباغتة المتلقي وخلق أثر جمالي ذي تأثير فعال لا سيما وقد جاء الروي حرفًا نادرًا في قوافي الشعر العربي هو الضاد.

التصريع:

تعد بنية التصريع في الشعر إحدى البنى التي تتمفصل بين الوزن العروضي وإيقاع البنية الصوتية فهي لون من ألوان التكرار الإيقاعي الذي يثري الشعر إيقاعًاو« إنما يذهب الشعراء المطبوعون الجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية وكلما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج لهمن مذهب النثر»(1).

والتصريع على ضربين: (عروضى وبديعى، فالعروضى عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته، والبديعي استواء آخر جزء من الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية

---

(1) نقد الشـــعر قدامة بن جعفر، ت/ د. محمد عبد المعنم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، 90، والتســـجيع هو أن يكون روي الأســـجاع روي القافية، غير موزونة بزنة عروضـــية... راجع: تحرير التحبير. ابن أبي الأصبع تحقيق د/ حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية 1995م، 300 وتأمل كلمة ابن قدامة "بنية الشعر والنسجيع والتقفية " التي أقام ان تياد وأقعدها جاكبسون بها عند كلامه عن التوازي ولكننا لا نقرأ تراثنا !!؟حتى إن بعض الأساتذة استنكر علينا نسبة هذه المقولى لابن قدامة..

ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر»(1) والنوع البديعي هو ما يسميه ابن رشيق في العمدة بالمقفى «فكل ما لم يختلف عروض بيته عن سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى»(2)

ويميل البحث إلى اعتبار النوعين نوعًاواحدا، وذلك أنه إذا صح أن يخالف العروض الضرب في بحر الطويل الذي الأصل فيه أن تكون العروض دائمًا «مفاعلن» وتتعدد الأضرب بين مفاعيلن ومفاعلن ومفاعي، فإنه لا يصح في بحر كالوافر الذي ينتهي دائمًا بفعولن، وهذ ما صرح به ابن أبي الأصبع: «وأهل البديع يسمون التقفية تصريعا»(3) للسبب الذي ساقه البحث وهو لزوم البحور وحيدة التفعيلة لتفعيلة واحدة محدودة(4).

---

(1) تحرير التحبير 305.
(2) العمدة 1/ 174.
(3) السابق /307.
(4) يؤكد ذلك تحليل ابن رشـيق في العمدة 1/ 175 لصـدر معلقة عنترة، 1/ 175 وهي من الكامل وحيد التفعيلة «متفاعلن».

وكانت الأبيات المصرعة- على شرط ابن رشيق السابق من اتفاق الوزن والتقفية والإعراب ومخالفة العروض سائر أبيات القصيدة- خمسة أبيات(1).

وأما الأبيات ذات التقفية فكانت عشرة أبيات جاءت تسعة منها في مطلع القصائد وواحد في وسطها(2) فكان مجموع عدد القصائد والقطع المصرعة والمقفاة 15 إلى 35 بنسبة 43% تقريبًا من عددها أي أن الجانب الموسيقي كان ذا أثر واضح في مطالع هذه الأشعار.

ويمكننا أن نقسم هذه الأبيات إلى محورين الأول هو الذات، والثاني هو الآخر.

فأما الأبيات التي كان محورها الذات: فمنها قول حاتم الطائي:

---

(1) هي مفتتح قصائد ومقطوعات:

1- طرفة:

ألا اعْتُزِلِينِي الْيَوم خَوْلَةُ أو غُضِّي ... فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

2- امرؤ القيس:

أَجَارَتَنَا إنَّ المَزَارَ قَرِيب ... وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

3- امرؤ القيس:

لقد دَمعت عيناي في القَرِّ والقَيْظِ ... وَهَلْ تَدْمَعُ الْعَيْنَانِ إِلَّا مِنَ الْغَيْظِ

4- يزيد بن خذاق:

هلْ للفَتى من بَناتِ الدهرِ من راقِي ... أَمْ لَهُ مِنْ حِمَامِ الْمَوْتِ مِنَ وَاقِي

5- يزيد بن خذاق:

هوِّن عليك ولا تُولَع بإشفاق ... فإنما مالُنا للوارث الباقي

(2) مطلع قصائد ومقطوعات: امرئ القيس السينية والبيت الخامس منها، ومطلع قصيدة الأسود بن يعفُر اللامية، وأبي الطمحان القيني، والأفوه الأودي، وامرئ القيس بن عابس، ومقطوعة طرفة، وأفنون التغلبي، وحاجز الأزدي وعبد يغوث بن وقاص واستبعد الباحث ثلاثة أبيات من الرجز، لأن هذه طبيعته، أي: ازدواج القافية.

1. بكيت؟ وما يبكيك من دِمنٍ قَفْرٍ   بِسُقْفٍ إلى وادي عمودان فالغَمْرِ
بمنعرج السلان جنبي ستيرةٍ   إلى دارِ ذات الهَضْبِ فالبُرَقِ الحُمْرِ

ويظفر البيت بما أطلق عليه القدماء التجريد، فيجرد حاتم شخصًا آخر من نفسه، ويسأله بكيت؟! ويلحقه بسؤال آخر وما يبكيك...؟ ويأتي هذا التجريدفي مطلع القصيدة ليوحي بحزن الشاعر وانفراده فهو يخاطب ذاته محاولًا الوقوف على علة هذا البكاء فالتجريد «تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات والإمعان في الغوص في آبار الوعي الباطن»(1).

والوقوف على الطلل في هذه القصيدة لون من تعزية الذات فحتى المكان يموت، وتستمر المقدمة الطللية في ثلاثة أبيات، تتصل اتصالًاعضويًا بالقصيدة الأمر الذي يدفع البحث في ملاحقة هذه المقدمة.

فالمكان في مطلع القصيدة موظف توظيفًاجماليًا، وليس اتباعً العرف سائد فالمكان كان موطن المتعة واللقاء بالأحباب والانتقال من حال إلى حال، فإذا فات الشاعر الانتقال بجسده الذي هده الكبر، انتقل بخياله متأملًا مسترجعًا ذكرياته. وهو في الحقيقة لا يبكي المكان، ولا الآخرين وإنما يبكي نفسه ويعزيها كقول الشاعر:

---

(1) شفرات النص، د/ صلاح فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية، رقم 85، 1999، 47.

أَمُرُّ على الدِّيَارِ دِيَارِ لَيلَى أُقَبِّل ذَا الجِدَارَ وَذَا الجِدَارَا

وَمَا حُبُّ الدِّيارِ شَغَفْنَ قَلْبِي وَلَكِن حُبُ مَنْ سَكَنَ الدِّيَارَا

وهو تمهيد فني بعيد لقصيدة في رثاء الذات، يصطاد بها الشاعر قلوب الآخرين ليشاركوه آلامه!

ويبدأ امرؤ القيس بكائيته المصرعة بقوله:

لقد دَمعت عيناي في القَرِّ والقَيْظِ وَهَل تَدمَعُ العَينَانِ إلا مِنَ الغَيظِ

فيزداد الفائض الموسيقي من خلال التصريع والجناس الناقص بين القيظ والغيظ.

وفي بيت يزيد بن خذاق:

1. هلْ للفَتى من بَناتِ الدهرِ من أَمْ هل له من حِمام الموتِ مِن واقِي

وتطل علينا بنية التصريع والجناس الناقص، ويحظى البيت بالتجريد، فالشاعر يخاطب نفسه، ويختار صيغة فتى من بين عدة خيارات متاحة أمامه، ولا يقصد بها الشاعر زمن الشباب وإنما تعني في هذا السياق «الكامل من الرجال في بأسه ومروءته وإقدامه ونجدته، ورأيه وحزمه، ولا يراد به حداثة السن، بل تمام الأخلاق واستواؤها وبناؤها على الشدائد جليدة لا تفتر»(1) ومع هذا فلا واقي من حوادث الدهر ولا واقي من الموت.

---

(1) نمط صــعب ، ونمط مخيف ، محمود شــاكر، مطبعة المدني، القاهرة ودار المدني جدة ط 1، 1996، 210.

فإذا ما جئنا إلى خطاب الآخر في الأبيات المصرعة والمقفاة سنجد وفرة في عدد المطالع التي خاطب بها الشاعر غيره.

ومنها قول طرفة:

أَلَا اعْتَزِلِينِي اليوم أَو غُضِّي فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

ويأتي التصريع بين الغض والعض مع الجناس الناقص بتغير صوت الغينإلى العين، ليؤدي إلى الانتقال من مجال دلالي إلى آخر، ومن معنى إلى آخر، فمن معاني الهجر والسكون في الاعتزال والغض الإراديان من خولة، إلى التوحش والشراسة في «العض» الذي يأتي الشاعر من أعدائه، ولا يستطيع الشاعر صده.

وفي بيت الأسود بن يعفر المقفى، يتجه الخطاب إلى الآخرين الغائبين، وربما كان الخطاب لذات الشاعر الذي يستخدم ألا في معنى التمني.

أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ مِن مُتَعَلِّلِ سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ

فالشاعر يتمنى أن يكون للدهر هدف سوى الناس، ويقدم الدهر القاهر ويجعل الناس في آخر البيت مع أنهم «سوى الناس» مبتدأ كأنه يخبئهم عن عين الدهر، ويلح على الناس فهو جزء منهم بالتكرار، ولكن يأتي تتميم البيت بالفعل دلالة تأكيد على قدرة الدهر وفتكه بالإنسان، فهو قادر يفعل ما يريده بالإنسان ويفيد من الفعل المضارع «يفعل» التجدد الذي يجعل الدهر يفتك بالإنسان دائما.

وفي بيت أفنون التغلبي:

أَلَا لَستَ فِي شَيءٍ فَرَوحَاً مُعَاوِيَا وَلَا المُشفِقَات إِذ تَبِعنَ الحَوَازِيَا

ويبدأ أفنون بيته بألا التنبيهية، يتبعها بالنفي دلالة على تحقق موته، فالشاعر يؤكد لأخيه حقيقة أمره وأنه لا أخوه ولا النساء المفديات للشاعر ومعالجيه «الحوازي-الكواهن»، بقادرين أن يفعلوا له شيئًا فقد لدغته الحية وانتهى أمره.

ويأتي التصريع والتقفية في القافية مع إطلاقها في صدر البيت وعجزه كتعبير صوتي عن هذه الحالة الفاجعة، فهي تشبه الصراخ.

وثم مفارقة دلالية تبعث الألم في نفس المتلقي تبدو من خلال البيت؛ بين الشاعر الذي بقي في لا شيء التي تعادل العدم، وأمره لأخيه بالذهاب للحياة فهذا قدره ومصيره.

ويستخدم شاعران آخران نفس طريقة الصياغة وهي البدء بألا في مطالعهما المصرعة وهما جاحز الأزدي:

أَلَا عَللَانِي قَبلَ نَوحِ النوَادِبِ وَقَبلَ بُكَاءِ المُعَولَاتِ القَرَائِب

والأفوه الأودي:

أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي غَرَرْ وَمَا خِلْتُ يُجْدِينِي الشِّفَاقُ وَلَا

ويلاحظ في خطاب الشاعرين للآخرين في كلا البيتين، أنهما يطالبان الآخر بأن يمنيهما بأي شيء. ولكننا نجد في البيت الأول طلب التعلة قبل نوح النوادب ، فحتفي هذه الحال، يطلب الشاعر من الآخرين أن يمنوه

حتى لو كانت الأماني باطلة. وتبدو من صيغة الفعل «عللاني» تعلق الشاعر بالأماني، فالفعل يوحي بتكرار التعليل مرة بعد مرة. ولكن الأفوه الأودي وكان صاحب عقل، ورغم استخدامه لنفس الجملة «عللاني» يوقن بالموت، فهذه الأماني لا شيء فهو «غرر» خدعة وباطل ما يوحي بتهكم الشاعر أو إحساسه باللاجدوى.

ويتصل بيت الأفوه الأودي بسبب بالبيت السابق ليزيد بن خذاق، وأفنون التغلبي فكلهم يعالجون الموت وآلامه.

ويأتي البيت الأخير لعبد يغوث:

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَي اللَّوْم مَا بِيَا وَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

والذي يتجه الشاعر فيه بالخطاب إلى صاحبيه المتخيلين، فهو في الأسر بعيدعن قومه وينتهي كلا الشطرين بالضمير العائد على الشاعر فهما (الصاحبان) طلقاء وهو أسير، ويجمع الفريقين التلاوم... وكأن الشاعر قبل البدء في القصيدة أدرك أنه سيلوم قومه. ويأتي التصريع ليوحي بالندب من خلال مد الصوت بالياء وإطلاقها بالألف الأمر الذي يتآزر دلاليا وموسيقيا مع حالة الشاعر الذي يؤكد على ذاتهمن خلال تكرار الضمير العائد عليه فالقبيلة تتخلى عنه وأعداؤه لا يقبلون فداءه.

وثم صيغة أخرى في مطالع القصائد تخاطب الآخر وتبدأ بفعل الأمر!

منها قول امرئ القيس بن عابس:

قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ

ويعدل الشاعر الذي يستميل الآخرين للوقوف على القبور التي يستعير لها الديار عن صيغة اسم المفعول مبالغة منه في استعطاف الآخرين فيتحول من «محبوس» إلى صيغة اسم الفاعل «حابس» فهي وإن كانت في المبنى اسم فاعل إلا أنها في المعنى اسم مفعول(1).

وهذا العدول يوحي بقدرة الآخرين، ويلحق الشاعر هذه البنية القادرة ظاهريًا «حابس» بالفعل «تأن» وكان المكان ووحشته وما يدخلانه على الإنسان من رهبة وضيق ووحشة تتعجل المخاطب الرحيل، فيطالبه الشاعر بالتأن.

ويأتي المطلع المصرع ليتآزر دلاليا وموسيقيا من خلال السين المهموسة الهادئة أيضا في قول امرئ القيس بن حجر:

ألمَّا عَلَى الرَّبعِ القَدِيمِ بِعَسْعَسَا كَأَنِّي أُنَادِي أَو أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

---

(1) في التنزيل العزيز: «خلق من ماء دافق» (الطارق، آية رقم: 6).
الماء الدافق فاعل في اللفظ مفعول في المعنى، ومعناه مدفوق: أي مصبوب.
إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ابن خالويه (370هـــ) تحقيق د: فتح الله أحمد سليمان، دار الحرم للتراث، القاهرة، ط 1، 1423هـ، 94.

فالشاعر يأمر صاحبيه بالوقوف على الربع القديم «الميت» بعسعس «مكان» وكأن الشاعرين يشيران إلى أصحابهما بالوقوف بالأطلال والديار ليس لما يحمل الطلل من ذكريات ولكن لكون الشاعرين سيصبحان عما قليل من ساكني هذه الأطلال فهي إشارة إلى عدم نسيان الحي الميت.

ولكن امرأ القيس بن حجر الأمير الشاعر، يشير إلى كون الطلل أخرس وكأن الطلل كان جديرا بخطاب امرئ القيس، ولكنه استعجم عليه، فالدنيا حيها وميتها معرضة عنه. ومع ذلك فهو يأمر صاحبيه بالإلمام بالطلل الذي سيكون سكناه.

وهو فهم لا يتفق مع ما ذهب إليه الشارح(1) ولكنه من المعلوم أن الشعر حمّال أوجه ، وتأويل البيت في نظر الدارس ينطلق من لا وعي الشاعر الذي هضمه المرض أو كاد، فجعله يتمنى الموت.

---

(1) ديوان امرئ القيس بن حجر: يرى الشارح أن الشاعر يأمر صاحبيه بالنزول لمساعدة الشاعر حتى يسأل الطلل عن أهله، 105، وهو فهم قريب يتفق مع ما هو سائد في الشعر الجاهلي وشق مجراه ابن حمام أو حذام أو خذام وهو شاعر قديم يقال إنه أول من بكى الديار وأنهره امرؤ القيس وعرف به، الديوان 114.

ويُلاحظ أن بكاء حاتم في مطلع قصيدته واستيقاف الآخرين بالأطلال من قبل امرئ القيس بن عابس وامرئ القيس بن حجر يتحول في قصيده رثاء الذات من الآخرين وبكائهم إلى بكاء للذات. وهذا الرأي لا يخالف رأي أستاذنا الدكتور/ يوسف خليف الذي يرى أن إحساس الشاعر بالفراغ بعد رحيل صاحبته مبرر للوقوف على الأطلال والبكاء(1)

فالجامع بين الفريقين هو الوحشة، فشعراء رثاء الذات يبكون ذواتهم ومغادرة الحياة، والآخرون يبكون الحياة ممثلة في الحبيبة.

---

(1) دراسات في الشعر الجاهلي، د. يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، د. ت، 126.

الفصل الثاني الإيقاع الداخلي

-إيقاع الكلمات

- إيقاع الصوت المفرد

تناول الفصل السابق ما يعرف بإيقاع الإطار، ممثلا في الوزن والقافية، وأبان عن خصائص الإيقاعات المختلفة في إطار البحر الشعري نفسه من قصيدة لقصيدة بل من بيت لبيت داخل نتاج الشاعر نفسه وفي الوزن الشعري نفسه.

وفي هذا الفصل يتناول البحث الإيقاع الخاص بالبنى الصوتية للشعر من الحرف الذي يعرف عند اللغويين بالصوت وللصوت اللغوي مميزات تختص بنطقه من جهر وهمس وشدة ولين... وصولا إلى الكلمة وما يتصل بها من ظواهر إيقاعية تثري النص الشعري وتنعش الجانب الموسيقي منه وتجعله أكثر تأثيرا وفرادة وتباعد بينه وبين النثر.

أولا: إيقاع الصوت المفرد:

تمتاز لغة الشعر على لغة النثر بالتنظيم الرفيع لعناصر اللغة بدءا من الأصوات وانتهاء بالتراكيب. ويلعب كل عنصر لغوي في القصيدة الجيدة دوره في إنتاج الدلالة الكلية للنص، فليس شيء في بنية الشعر إلا وهو إشارة إلى معنى أو معانٍ أو ينبغيأن يكون كذلك، فليس ثمة مكان في الشعر للعناصر المجانية التي لا تخلق ولا تضيف.

وطبيعة الدلالة بالنسبة لأصوات اللغة لا تكاد تخرج في عمومها عن طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول في الكلمة المفردة سواء على المستوى المعجمي أو الصوتي.

«فالكلمة تختلف دلالتها في حالة التركيب من سياق لآخر، مع احتفاظها في كل سياق بإيحاءات فنية ودلالية تكتسبها من السياق... وللأصوات سماتها من الجهر والهمس والشدة والرخاوة... ولا شك أن العرب قد تواضعت على استخدام الأصوات الشديدة غالبًا للبأس والشدة، والأصوات الرقيقة فيما دون ذلك»،(1).

ويقبل البحث الجزء الأول من هذه المقولة، ولكنه يشك في مسألة تواضع العرب على استخدام الأصوات الشديدة للبأس، والرقيقة في غيرها، وإذا كان هذا التواضع حقيقة فإنني أظن أن هذا كان نتيجة لعمل الشعراء وليس راجعًا إلى اللغة في استعمالاتها اليومية.

فالأصوات اللغوية إشارات حرة تظل هائمة إلى أن تلتحم في الكلمة فتخلق دلالتها، فإذا دخلت الكلمة في سياق ذاب الجميع في كيان واحد تفقد فيه الكلمة بعض دلالاتها المعجمية لتكتسب دلالات جماليةجديدة فالشاعر يخلق من المألوف غير المألوف، ويستطيع الشاعر العظيم أن يخلق في هذا السياق من الأصوات المفردة في كلماتها معادلًا موسيقيا لتجربته، ففي حالات العنف غالبًا ما يلجأ الشاعر بوحي من موهبته للأصوات الجهيرة، وفي حالات الرقة تميل الأصوات إلى الهمس

---

(1) أسلوب التكرار بين الدرس القديم والأسلوبية الحديثة، د/ عبد الحميد هنداوي، صحيفة دار العلوم، عدد «15» يوليو 2000، 97، 98 بتصرف. وانظر: «في قضية الرمزية الصوتية»، د: البدراوي زهران، دار المعارف، ط4، 1999 ويدحض فيه هذه القضية باستعراضها من لدن أرسطو إلى العصر الحديث.

فالمجهور والمهموس «صوتان أحدهما تلازمه الحركة والآخر خلو منها والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، وبذلك يكون له بعد الإثارة الجهورية، في حين يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس(1).

ويبقى أن الأصوات لها تأثيرها الدلالي حضورًا وغيابًا في بيت الشعر، قلة وكثرة، «فالتكثيف المتعمد في استعمال بعض العناصر اللغوية «كالأصوات»، يجعل من هذا العنصر محلًا للملاحظة، كما يجعل منه عنصرًا نشطًا من الوجهة البنائية!(2).

وإذا ما ولجنا إلى أبهاء الشعر وأبهته لنقف على كيفية توظيف الشعراء لعنصر الصوت في مواكبة الدلالة يطالعنا حاتم الطـائي بقوله:

13.وَإِنِّي لَأَستَحِيي مِنَ الْأَرْضِ أَن   بِهَا النَّابُ تَمْشِـي فِي عَشِيَّاتِهَا

ويأتي البيت في أهدأ إيقاعات بحر الطويل؛ فقد خلا البيت من كل أنواع الزحاف المتاحة للشاعر باستثناء تفعيلة العروض التى قبضت وهي قانون يلزم الشاعر، فجاء البيت في أهدأ إيقاع ممكن.

---

(1) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د/ مصطفى السعدني، منشأة المعارف إسكندرية، د. ت، 33.
(2) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، 97.
(3) الناب: المسان من الإبل، والغبر: سنو الجدب.

فإذا ما جئنا إلى البناء الصوتي للبيت سيتبين لنا أن الهدوء كان متبوعًا باستخدام معظم الأصوات المتوسطة الشدة والمهموسة في الشطر الأول(1) باستثناء الضاد الإطباقية الفخمة مرة واحدة، أي أن الشاعر يغض من صوته مع ذكر كلمة الحياء!

وفي الشطر الثاني تتكرر الحروف المجهورة الباء ثلاث مرات والغين والعين والنون مرة واحدة وكأنها استنكار أن ترى الناقة المسنة تسير في الشتاء في المحل والجدب فتبدو كرمز للفقراء والمعدمين.

وربما مثلت زادًا لهؤلاء المعوزين فكأن حاتمًا يستحي منها- الناقة- لأنها لا تجد ما ترعاه؛ أو يستحي من بني البشر لأنها تسير ولا ينحرها طعاما لهم.

وبهذا فقد كان غياب الحروف الجهيرة في الشطر الأول متآزرًا مع الحياء الذي من لوازمه غض البصر والصوت. وظهرت الحروف الجهيرة في شطر البيت الثاني مواكبا للاستنكار.

وقد يتكرر الصوت الواحد ليتآزر مع المعنى ليس من قبيل المحاكاة الصوتية التي ما تزال محل شك- ولكن كموسيقى تصويرية للحدث الإبداعي. كقول طرفة:

56.وَتُصَبِّحُكَ الْغَلْبَاءُ تَغْلِبُ غَارةً   هُنَالكَ لَا يُنْجِيكَ عِرْض مِن الْعرْضِ

ونرى الشاعر وقد جانس بين أوائل الكلمات بالغين المجهورة «غلباء- تغلب غارة»

---

(1) الأصـــوات المجهورة في العربية هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، بالإضـــافة لكل أصوات اللين بما فيها الواو والياء، والأصوات المهموسة هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ل، هـ. الأصوات اللغوية د: إبراهيم أنيس،21.

والتي تتكرر ثلاث مرات والباء الشديدة وما لها من قلقلة وانفجارية الأمر الذي بدت معه الأصوات مواكبة لحدة غضب الشاعر وثورته وينتهي الشطر الثاني بالضاد الجهيرة مرتين مع العين والراء ما يوحي بالعنف والضيق، فالأرض الواسعة لا ملجأ فيها لعمرو بن هند رغم عرضها لأن جوره وغدره لم يتركا له محبا أو صديقًا.

وسنلاحظ ارتباط الجذر الدلالي لكل من غلباء وتغلب بمادة غلب، بالإضافة لانتماء كلمة غارة للمجال الدلالي للحرب. وقد كان لعواطف طرفة الملتهبة أثرها في اشتقاق تصبحك، من الصبح، إذ يتمنى أن تكون هذه الغارة في غبش الصبح مفاجأة للملك!

ولا يمكننا أن نغفل دور تكرار الحروف في خلق الموسيقى في البيت بانسجامهافي كلمات صنعت الجناس الاشتقاقي بين تغلب وغلباء، والتكرار كلمة عرض التي توحي بالرحابة ولكن الشاعر يكبحها بـ«لا» النافية فتضيق الدائرة على عدوه.

ويختلف السياق فتخلف الحروف جهرًا وهمسا مع تغيره، وما يلفه من مشاعر في قول أبي ذؤيب:

1.أَعَاذِل إِنَّ الرَّزْءَ مِثلُ ابْنِ مَالِكٍ زُهَيْر وَأَمْثَال ابْنِ نَضْلَة وَاقِد
2.وَمِثلُ السَّدُوسِيينَ سَادَا وَذَبذَبَا رِجَال الحِجَاز مِنْ مَسُودٍ وَسَائِدِ(1)
....
4.أَعَاذِل أَبقِي لِلْمَلَامَةِ حَظَّهَا إِذَا رَاحَ عَنِّي بِالجَلِيَّة عَائِدِي
5.وَقَالُوا تَرَكْنَاهُ تزَلْزلُ نَفْسهُ وَقَدْ أَسْنَدُونِي أَوْ كَذَا غَيرَ سَانِدِ
8.وَقَد أَرسَلُوا فُرَّاطَهُمْ فَتَأَثَّلُوا قَليبًّا سَفَاهَا كالإِمَاءِ القَوَاعِدِ (2)
9.مُطَأْطَأَة لَمْ ينبطُوهَا وَإِنَّهَا لِيَرَضَى بِهَا فُرَّاطهَا أمَّ وَاحِد (3)
10.قَضَوْا مَا قَضَوْا مِنْ رَمِّهَا ثُمَّ أَقْبَلُوا إِلَيَّ بِطَاءَ المَشْي غُبْرَ السَّوَاعِدِ
12.فَكُنْت ذَنُوب الْبِئْرِ لَما تَبَسلت وَسُرْبَلتُ أَكْفَانِي وَوَسّدتُ سَاعِدِي

وأول ما يطالعنا في هذه الأبيات، هو تكرار حرف السين ست مرات في كل من البيتين 2، 12. في الأول مع حالة التمثل والإعجاب وكأن للسين المهموسة أثرها في مواكبة حالة التأمل في أحوال الدنيا، وكان لإطلاق بعض الألفاظ بالألف «سادا وذبذبا» ومد الألف في بعضها الآخر «رجال- الحجاز- سائد» دوره في التعبير عن الإعجاب بهذه النماذج العظيمة التي خلفت وراءها رجال الحجاز عاجزين حائرين.

(1) السدوسيان: رجلان شريفان، ذبذبا: علقا وحيرا: مسود له سيد. سائد: رأس القوم.
(2) فراطهم المتقدمون من القوم، حافروا قبره. السفاه: التراب الناعم الرقيق.
(3) مطأطأة: يعني الحفرة. ينبطوها: يستخرجوا ماءها. الذنوب: الدلو، تبسلت: كُره منظرها. البسل: الكريهة المنظر.

فعادة ما يكون مد الألف تعبيراً عن الإعجاب أو الاستنكار، كما في عاميتها عندما نقول «يا» تعجبا أو استنكارًا أو الفصحى كقول بشر الآتي «فيا للناس....».

وفي البيت الثاني عشر، بعد انقضاء حفر القبر الذي استعير له البئر. تكررت السين ست مرات مع الأسى والحزن من المشيعين عند دفنه، ودائما ما ينخفض الصوت وتخور القوى مع ثقل الحزن ووطأته لا سيما لدى الرجال، فللموت سطوة وهو أمر يبعث على التأمل. في عبقرية هذا البناء الفني للشعر الذي قبسه أبو ذؤيب!

وفي القرآن الكريم: (وخشعت الأصوات للرحمن فلا تسمع إلا همسا) أي: أن الهول والفزع يجعل الأصوات دائما تميل للهمس.

أما في البيتين 9، 10، فقد انتشرت أصوات الإطباق الفخمة الطاء أربع مرات والضاد مرة في التاسع، وفي العاشر تكررت الضاد مرتين، والقاف ثلاث مرات بما لها من تفخيم في الجرس(1)، والطاء مرة واحدة ما جاء منسجماً ومعبراً عن أصوات المعاول وهي تحفر البئر.

---

(1) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، د: محمد العبد، دار المعارف، ط 1، 1988، 26.

ومن تكرار الحروف أيضا التي ترتبط بالعنف والحركة العارمة قول بشر بن أبي خازم:

وَلَمَّا تَلْتَبِسْ خَيلٌ بِخَيْلٍ فَيَطَّعِنُوا وَيَضطَرِبُوا اضْطِرَابَا

فَيَا لِلنَّاس إن قَنَاة قَومِي أَبَتْ بِثِقَافِهَا إِلَّا انقِلَابَا

فقد تكررت حروف الإطباق الطاء والضاد ست مرات في شطر واحدمع حركة الحرب العنيفة من طعن بالرماح وضرب بالسيوف... الأمر الذي بدت معه الأصوات القوية تجسدا لضراوة الحرب وقسوتها.

وفي البيت الثاني تكررت القاف حرف القلقة التي وردت أربع مرات لتتآزر مع قوة قومه الذين يعجب الشاعر منهم من خلال! «يا» التي تضفي دلالات التعجب(1)إحداها، فهي تفيد في مثل هذا السياق التعظيم والتهويل من بأس القوم وشدتهم.

وتلعب الأصوات جهرًا وهمسا دورها في مؤازرة الدلالة في قول المتلمس:

(1) الصاحبي، أحمد بن فارس، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت، 287، واقتصر على التعجب ومعان أخر لا تتصل بهذا السياق. وفي المغني لم يشر ابن هشام لأي من المعاني التي ذكرها الصاحبي انظر المغني: 2/ 449 و430.

1.خَلِيلَي إِمَّا مِتُّ يَومًا وَزُحزِحَت	مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ
2.فَمُرَّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛	وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا قَبْرُ!
3.كَأَنَّ الذِي غَيَّبت لَم يَلهُ سَاعَةً	مِنَ الدَّهْرِ، وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ
6.وَلَم يَرُعِ العِيسَ الكَوَانِسَ بِالضُّحَى	بِأَسْرَارِ مَوْلِيٍّ، أَلِدَّتُهُ صُفرُ (1)
7.لَسَسْنَ بُقُولَ الصَّيْفِ، حَتَّى كَأَنَّمَا	بِأَلْسُنِهَا مِنْ لَسِّ حُلَّبِها الصَّقْرُ (2)
10.وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العِسِيفَانِ أَطْرَهَا	إِسَارًا وَأَطْرًا، فَاسْتَوَى الْأَطْرُ وَالْأَسْرُ(3)

ويلفت النظر انتشار الأصوات المهموسة في البيت السابع مع رعي الظباء وما فيه من طمأنية، فهي لاهية بالخضرة المنتشرة وانظر إلى لفظة لس وتأويل الشارح لها أخذ الراعية الكلأ بأطراف اللسان وما فيه من الرقة والوداعة التي عبرت عنها السين والصاد أروع تعبير وقد تكررت السين خمس مرات والصاد أربع مرات!

(1) العيس: الظباء البيض، الكناس: المكان الذي تأوي إليه من الحر. أسرار: جمع سر وهو بطن الوادي وأخصب مكان فيه. ألده: جمع لديد وهو جانب الوادي.

(2) اللس: أخذ الراعية الكلأ بأطراف لسانها. والحلب: نبت، الصقر: ما تحلب من العنب والرطب والزبيب والتمر من غير أن يعصر.

(3) مأطورة: القوس، الأطر: عطف الشيء تقبض على أحد طرفيه فتعوَّجه الأسر: الرباط، والخلق وشدة الخلق- العسيفان: الأجيران.

وسنلاحظ أن المنظر الذي يصوره المتلمس حافل بالألوان التي توحي بالامتلاء بالجمال والسلام من ظباء بيض، ونباتات خضراء في قعر الوادي وصفرة توشح حوافه والعسل الذي يسيل بنفسه ويتحلَّب من النباتات!

وعند حديث الشاعر عن القوس وهي من أدوات الحرب نجد تكافؤ صوت «الطاء» الإطباقي مع الأصوات المهموسة الشين والسين في العدد، وكأن الشاعر يحدث اتزانا بينهما فالقوس ما زالت في حال الصنع!

ويرى البحث أن ذلك إنما واتى الشاعر من موهبة متدفقة ولغة مواتية.

وفي بيتي عبد يغوث نرى سيطرة حروف اللين(1)

الياء، والواو، والألف، وأشباه اللين اللام، والنون وهي جميعا من الحروف التي تستهلك زمنا أطول في نطقها(2)... وما كان وقوع الشاعر عليها إلا لينفس عن أحزانه من تلك الضربة القاسمة التي تلقاها من قومه بتركه في ساحة الشرف وحيدًا ووقوعه في الأسر يقول:

---

(1) تكررت اللام 9 مرات، والميم 6 مرات، والألف 9 مرات، والياء 5 مرات، في الأول، والميم 8 مرات، واللام 7 مرات، والياء 4 مرات في الثاني وهو أمر لافت، لفت أستاذي الدكتور/ التطاوي والدكتور كمال أبو ديب، انظر: الرؤى المقنعة، د/ كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، 545 و546، لفته هذا التكرار لحروف اللين وأشباهها، ويلاحظ أن تحليله للقصيدة كان في جانب كبير منه إنشائيا.

- المعارضات الشعرية، أنماط وتجارب، د/ عبد الله التطاوي، 1998م، 115- 122.

(2) الأصوات اللغوية: 155.

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْم مَا بِيَا وَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُها قَليلٌ، وما لَوْمِي أَخِي مِن شِمَالِيَا

ويبدأ الشاعر البيت بألا التنبيهية التي لا تخلص للتنبه، ولكن يضيف إليها الزجر والتوبيخ(1)، فالشاعر على حال لا تحتمل أي لوم أو تقريع.

وقد نوَّع الشاعر بين الجمل اسمية وفعلية في توازن يوحي بعدم الحركة فالحوار كله يدور حول محور واحد رغم ما يبدو من صراع بين اللائم والملوم والشاعر الذي لا يستطيع أن يرفض الموت، يلح على أدوات النفي فيكررها خمس مرات في مفارقة بين عدم قدرته على رد أعدائه عن قتله من ناحية، وتعبيراً عن رفضه للواقع من ناحية أخرى. فهذا اللائم قد لا يكون موجودا إلا في خيال الشاعر.

ثانيا: إيقاع الكلمات:

نرتقي في سلم الموسيقى من موسيقى الصوت المفرد إلى المعجم والبنى المتعلقة به من ترديد، وتكرار، ورد الأعجاز علن الصدور، وجناس، وكلها بنى تنضوي تحت جنس التكرار ويجمعها التماثل الصوتي.

وقد لاحظ ابن سنان تعلق بعض الشعراء بمفردات معينة يلح الشاعر عليها فترد في الكثير من قصائده(2) ولعل ذلك يرجع إلى عوامل نفسية وحياتية أو بدافعمن تقليد الآخرين عند شعراء الطبقة الثانية،

(1) انظر: استخدامات ألا في اللسان، والمغني 1/ 80.

(2) سر الفصاحة، ابن سنان، تحقيق: د/ النبوي شعلان، دار قباء للنشر والتوزيع، 2003، 145 بتصرف.

وعادة ما يؤدي التعلق بأشياء والتفجع عليها والحسرة لضياعها إلى تضييق الخناق على الشاعر فيدور في دائرة مغلقة، يحاول الخروج منها لا شعوريا بالشكوى ومنه سمى الحزن البث، لأن الحزين يبث شكواه إلى الآخرين، وكلما زادت الضغوط عاد وكرر هذه الشكاة.

ولا شك أن الحياة عند الجاهلي الخائف الهلع من الموت(1) الذي يستوي في وجهة نظر الجاهلي مع الفناء والعدم، كان عاملا مؤثرًا في ظهور بنية التكرار في كثير من أبياته، فهو من ناحية يطلق مخزون آلامه أو يعبر عن آماله وما يرتجيه «طرفة كمثال في نداء عمرو بن هند وقد تكرر مرات» فيدور حول محور واحد مرددا نفس اللفظأو الصيغة وفي ذلك يقول ابن رشيق: وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع(2). وإن كان ابن رشيق يتحدث عن رثاء الآخر ولكن الكلام ينصرف ليشمل رثاء الذات. وإن علل آخر لظاهرة التكرار بقوله: «ويبدو أنها من موروث طقوسى قديم»(3)، والحق أنه حتى الطقوس وليدة ضغوط على شخص بدائي ما، تشاركه القبيلة وجدانيًا، وبمرور الزمن يأخذ هذا التقليد شكل الطقس هذا من ناحية الشاعر،

---

(1) فكرة الزمان عبر التاريخ، مجموعة مؤلفين، ترجمة فؤاد كامل، مقال، تاريخ الزمان، روي بورتر، عالم المعرفة الكويت، 1992، 14 بتصرف.

(2) العمدة، ج2/ 76.

(3) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، د/ مصطفى الشورى، لونجمان، القاهرة، 1995، 151، بتصرف.

وأما من ناحية الشعر فإن الشعر نفسه بناء يقوم على التكرار بدءًا من الوزن ومرورًا بالقافية فالبيت الذي يتكرر حتى تتم القصيدة، وأخيراً لأن الشعراء أصحاب مواهب فطرية في صناعة النغم، وأجل النغم هو ما يولده التشابه والتماثل بين الألفاظ الذي يأسر ويؤثر في سامعيه ويأتي من الشاعر عفوًا.

فإذا ما حاولنا أن نقف على دور التكرار في النص فإننا سنلاحظ أن بنى التكرار تثري الجانب الإيقاعي للشعر فتعضد ألزم جوانب الشعر وأخص خصائصه وهي الإيقاع، كما أن التكرار بأنواعه يعمل على ائتلاف الكلمات في البيت الشعري لأنه يجعل الألفاظ قريبة الشبه بعضها ببعض، فيوفر سهولة النطق وإلى مثل هذا أشار الجاحظ في شرحه لقول خلف الأحمر:

وبعض قَرِيضِ الشِّعْرِ أولاد عَلَّةٍ يَكُدُّ لسَانَ النَّاطِق المتحفظِ

فيقول الجاحظ إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضا مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات.

وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج...(1).

---

(1) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، طـــ5، 1985، 1/ 66، 67، وراجع المثل السائر 1/ 149، أولاد العلات: أولاد الرجل الواحد من أمهات شتى.

1- الترديد:

وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى. ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت(1).

وقد وردت هذه الظاهرة أربعين مرة(2) في شعر رثاء الذات، فقد تردد الاسم 29 مرة، والفعل خمس مرات وحروف المعاني ست مرات منها خمسة اختصت بها حروف النفي (لم مرتين، لا مرتين، ولما مرة واحدة. وإن الشرطية مرة واحدة) وتكرار حروف المعاني يعرف عند ابن أبي الأصبع بالترديد المتعدد(3).

---

(1) العمدة: جـ1/ 333، تحرير التحبير 54، بديع القرآن، 96، ولم يسلم هذا التعريف للرجلين، فابن رشيق ينسب قول الشاعر:

راحٌ إذا ما الراحُ كان مطيُّها ... كانت مطايا الشوق في الأحشاء

ويعلل ذلك بقوله لقرب ما بين اللفظتين «مطيها ومطايا»، وليس في التعريف الذي ارتضاه مايشير إلى هذا، 334. وأما ابن أبي الأصبع فيقول في قوله تعالى: (حتى نؤتى مثل ما أوتي رسل الله الله أعلم حيث يجعل رسالته) يقول: فالجلالة الأولى مضاف، والثانية مبتدأ به.

ثم يقول في قول زهير:

يَطّعنُهم ما ارتموا حتى إذا اطّعنوا ... ضارب حتى إذا ما ضاربوا ضربوا

وعنده أن يطعنهم واطعنوا ترديد وليسا كذلك. وإلا لكان «يؤتى وأوتى» ترديد ولم يقله.

انظر: تحرير التحبير/ 255. ويلاحظ: أن د/ الهادي الطرابلسي لم يورد مثل هذه الأمثلة إذ تحرك في حدود التعريف الذي ارتضاه الشيخان رحمهما الله.

(2) لن يلتزم البحث بمبحث الترديد بمعنى أنه إذا كان في البيت جناس أو تكرير سيتناوله بالتحليل حتى لا يقع في تكرار غير منتج.

(3) تحرير التحبير/ 253.

ترديد الاسم:

ومنه قول المتلمس:

رَمى نَحْوَهُ في النَّاسِ، والنَّاسُ حَوْلَهُ وَذُو يَسْرَةٍ عِلْبٌ (1) مَنَاكِبُهُ سُعْرُ

ورغم كثرة الناس حول عمرو بن هند إلا أنه يختص الشاعر برميه بالموت الذي فر منه فأقسم عمرو أن يظل الشاعر منفيًا في الشام لا يذوق حب العراق، ويأتي ترديد دال الناس فيشيع جوًا من الالتباس، فنحن لا ندري على وجه اليقين هل الناس حول الشاعر أم الملك، فإذا كان الناس حول الشاعر فلماذا اختاره الملك للموت ثم النفي وقد أمنه من قبل؟

وإذا كان الناس حول الملك فإن الشاعر يتعجب من الناس الذين يلتفون حول ملك غادر، وربما كان ظلمه وجبروته اعتزازا بهؤلاء المحيطين به!

والحق أن قصيدتي طرفة والمتلمس تتماسان في جانب كبير من المعاني لا سيما ما يتصل بعمرو بن هند.

ويتردد دال الناس في بيت الأسود بن يعفر، ولكن الناس يختلفون عنهم في بيت المتلمس. يقول الأسود بن يعفر:

---

(1) علب: جاف غليظ لا يطمع فيما عنده من كلمة أو نحوه، مناكبه: نواحيه، سعر: مستعرة.

أَلَا هَلْ لهذَا الدَّهْرِ مِنْ مُتَـعَلَّلِ سِوَى النَّاسِ مَهْمَا شَاءَ بِالنَّاسِ يَفْعَلِ

فثمة صراع غير متكافئ بين الدهر والناس ومنهم الشاعر، فالدهر في نظر هذا الشاعر الجاهلي يتسلى ويتلهى بالناس الذين لا يملكون من أمر أنفسهم شيئًا، وعلى ذلك تتحول ألا في بداية الأبيات إلى التمني والاستنكار، تمن لأن يتعلل الدهر بشيء غير الناس الذين قصر الشاعر عبث الدهر عليهم «سوى الناس»، شفقة ورحمة بنفسه أولا وبهم ثانيا واستنكار هذه العبثية التي تمكنه من صناعة ما شاء بهم، متى شاء! وقد جسد الفعل المضارع «يفعل» تجدد هذا العبث من جانب الدهر من ناحية وخضوع الناس لهذا العبث باستمرار ولاحظ أنه جاء في نهاية البيت ليجعل الشاعر- لا إراديا- هذا الفعل يتكرر إلى ما لا نهاية.

وتتجلى عبثية الدهر عند هذا الجاهلي في قول دويد بن زيد:

أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا
وَالدَّهْرُ ما أصلَح شيئًا أفسدَا
يُصْلِحُهُ اليومَ ويُفْسِدْهُ غَدَا

ولكن لبيدا يوظف الزمن توظيفًا مغايرًا في قوله:

5. فَقُوما فَقُولا بالذي قَدْ عَلِمْتُمَا   وَلا تَخْمِشَا وَجْهًا وَلَا تَحْلِقَا شَعَرْ

7. إلى الحَوْلِ ثمَّ اسمُ السَّلامِ عَلَيْكُما   وَمَنْ يَبْكِ حَوْلًا كَامِلًا فقدِ اعتذر

وتتجلى موهبة الشاعر الإيقاعية الفطرية في التجانس الناقص بين «قوما وقولا» والتوازن بين «لا تخمشا ولا تحلقا»(1) وترديد الحول في البيت الثاني. وانتهاء شطري البيت الأول والثاني بـ «علمتما- عليكما» وهما متفقان في الوزن والسجع.

وكل هذا العمل الفطري لا يحس به المتلقي عند النظرة الأولى لأنه عمل سليقة وليس وليد جهد.

والزمن يلعب في قصيدة رثاء الذات دوره في بيان التطاحن الذي يحدثبين الدهر بأيامه ولياليه وبين الشاعر ودائما ما ينتهي هذا الصراع بانتصار الزمنولكن لبيدًا يوظف الزمن ممثلًا في «الحول» في بنية الترديد، كجائزة له، فهو يريدبعد فنائه أن يبقى حيًا في قلوب بناته ولو بهذا المدى الزمني القصير «حول» وهو حول الآخرين لا «حول» الشاعر، فيه يغيب الجسد ولكن تحضر الذكرى في قلوب الأحبة. فيستمد الشاعر خلود الذكر الذي ألح عليه في غير موضع من مرثيتي نفسه.

(1) سمى ابن أبي الأصبع هذا التوازن بالمماثلة، تحرير التحبير: 297.

والزمن الذي أراده لبيد بعد موته امتدادًا للعمر، ثم شاعر آخر يحرص عليهلأنه العمر نفسه أو جزء منه، ويتجلى ذلك في أبيات أبي الطمحان القيني.

ألا علِّلاني قَبْلَ نَوْحِ النَّوَائِحِ وقَبْل ارْتِقاءِ النَّفْسِ بَيْنَ الجَوانِحِ(1)
وَقَبْلَ غدٍ، يا لَهْفَ نَفْسِي على غَدٍ إذا راحَ أَصْحابِي ولَسْتُ بِرائِحِ
إذا راحَ أَصْحابِي تَفِيضُ عُيُونُهُمْ وغُودِرْتُ في لَحْدٍ عليَّ صَفائِحِي

والشاعر يريد أن يتعلل بأي شيء ينسيه ما هو مقدم عليه، فيردد الظرف «قبل» ثلاث مرات «قبل نوح النوائح، وقبل الموت وقبل الغد.. ما يوحي بالشفقة من الموت والحرص على الحياة حتى لو كان أمله فيها كاذبا مخاتلاً.
ويتردد دال الغد مرتين «وقبل غد يا لهف نفسي على غد» والسياق يدلعلى تفجع الشاعر من الغد الذي يأتيه بالموت. ولكن الشاعر ينيب حرف الجر «على» بدلا من «من» فبنية البيت اللفظية تتلهف على الغد

(1) الجوانح: الضلوع.

فهو يبكي عمره والغد امتداد له. ولكن بنية البيت الدلالية تؤكد على التفجع من الغد الذي يأخذه إلى الموت «إِذا راحَ أَصْحابِي ولَسْتُ بِرائِحِ» وهو عمل اللاوعي(1)، وضغطه على الشاعر المتمسك بالحياة ممثلا في إنابة «على» بدلا «من».

وقد تكرر هذا من قبل عندما حذف الشاعر حرف الجر في «وقَبْل ارْتِقاءِ النَّفْسِ بَيْنَ الجَوانِحِ» فحذف حرف الجر «من»، وكان ظاهر الكلام «وقبل ارتقاء النفس من بين الجوانح» أو كما قال عمر بن أحمر: «وقبل نشوز النفس فوق الترائب».

فالشاعر يريد أن يستبقي النفس بين الجوانح لا فوقها!

ولا يخفى أثر الترديد في صناعة الإيقاع بالإضافة لتكرار «إذا راح أصحابي»في البيت الثاني والثالث والجناس الاشتقاقي في «نوح النوائح» و«راح ورائح» والجناس الناقص بين «النوائح والجوانح».

ومن ترديد الاسم قول طرفة:

هُمَا أَوْرَدَانِي الْمَوْتَ عَمْدًا وَجَرَّدَا   عَلَى الْمَوتِ خَيْلًا مَا تَمَلُّ مِنَ الرَّكْضِ

ونلاحظ أن دال الموت يتردد مرتين، مرة على سبيل الاستعارة، ومرة عدل الشاعر عن حرف اللام فالمعنى جردا للموت خيلا،

(1) من أثر اللاوعي «ارتكاب الهفوات خصوصا زلات اللسان فبدلا من كلمة تريد أن تلفظها، تلفظ كلمة أخرى.. أو كلمة هجينة.. وتكون الهفوات أكثر حدوثا في حالات التعب، وترتهن عند ذلك ببعض الظروف الفزيولوجية إلا أن لها في معظم الأحوال دلالات نفسية، راجع اللاوعي جان كلود فيلو، ترجمة جان كميد، المنشورات العربية، المطبعة البولسية، جونيه، 1978، 61.

ولكن لقدرة عمرو بن هند وطغيانه عدل الشاعر إلى «على» الاستعلائية بغطرستها وكبريائها، وتكرار «الموت» من الشاعر نوعا من النواح والندب على نفسه وعلى غيره. وبدا الملك من خلال تجريده الخيل لغاية «الموت» من هواة القتل، فالموت لا ينال طرفة في موته الخاص، وإنما يمتد الموت الثاني ليطال كثيراً من البشر من خلال أل الجنسية في «على الموت»، وتنكير الخيل يوحي بكثرة هذه الخيل وغرابتها ويشيع جوًا من الرعب، والخوف، فهي ليست كالخيل، ولكنها خيل موت، لا تتعب.. ولا تمل من الركض، فالحركة عندها دائبة وتعمل للفناء كمن جرَّدها.

وتظهر الخيل في بيت آخر تكون محور الترديد فيه في قول بشر بن أبي خازم:

16.فَعَزَّ عَلَيَّ أنْ عَجِلَ المَنَايَا   ولمَّا ألْق كَعْبًا أو كِلابَا

17.وَلَمَّا أَلْقَ خَيْلًا مِنْ نُمَيْرٍ   تَضِبُّ لِثاتُها تَرْجُو النِّهابَ

18.وَلَمَّا تَلْتَبِسْ خَيلٌ بِخَيْلٍ   فَيَطَّعِنُوا وَيَضطَربُوا اضْطِرَابَا

ويجسد ترديد «لما» ثلاث مرات تعلق الشاعر بالمستقبل(1) الذي سيفوته، فيظهر أسفه أن يموت ولما تلتقي الخيل، التي أولع بها فرددها في البيت الثالث دلالة عشق لهذا المخلوق النبيل!

ونجد أن بنية الترديد في البيت تستمد فاعليتها من عدم نسبة دال الخيل إلى أي من الفريقين، فهي عامل محايد، ولكن قيمته تتحدد بقيمة من يعلوه، وهو مديح خافت للذات التي أحب صاحبها الحرب ودفع حياته ثمنًا لها ولو عاش لخاضها... ليموت مرة أخرى وهي صورة نادرة في شعر رثاء الذات.

وفي بيت الشنفرى الأزدي يتردد دال الرأس، ذلك العضو الثمين الذي يحمل العقل والبصر والسمع.

لا تَقْبُروني إن قبري محرَّم　　عليكم ولكن أبشِرِي أمَّ عامر (2)
إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أكثري　　وغودر عند الملتقَى ثَمَّ سائري
هنالك لا أرجو حياة تَسُرُّني　　سجيسَ الليالي مُبْسَلا بالجرائر

---

(1) راجع الصاحبي، أحمد بن فارس، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، د. ت، 255.
(2) كنية الضبع.

ونلاحظ أن الشاعر يقفز على المعاني القاسية، كضربوا أو قطعوا أو أطاحوا برأسي إلى احتملوا رأسي، وعندما يتردد دال الرأس في المرة الثانية «في الرأس أكثري» يتلهب هذا الترديد بمعان أخر، فهو صعلوك فقير لا يملك سوى رأسه التي هي أكثره حقيقة ومجازًا. ويلعب الترديد دورًا آخر في قصيدة لبيد حينما يتحدث عن أعمامه لابن أخيه «أبي حنيف».

2. أبُنَيَّ هل أحْسَسْتَ أعْـ ـمامِي بَني أُمِّ البَنِينا
3.وَأَبِي الَّذِي كَانَ الْأرَا ملُ في الشِّتاءِ لَهُ قَطِينَا
4.وَأَبُو شُرَيحٍ والمُحَا مِي في المَضِيقِ إذا لَقِينَا
5.الفتيَةُ البيضُ المصَا لتُ أشْبَعُوا حَزمًا ولِينا
6.فلئنْ بعثتُ لهمْ بُغَا ة ما البُغَاةُ بوَاجدِينَا

فالشاعرُ يدلُّ على ابن أخيه ويغريه في نفس الوقت بأعمامه الكرام النادرين ويكرر دال البغاة"من يطلبون أمثالهم" مرة مفعولًا ومرة فاعلًا في المعنى «في البيت الأخير» واختيار تنكيرهم في الأولى ليسبح الذهن في مطلق النوع وإيحاء بالكثرة الكاثرة، ويأتي القسم في صدر البيت بـ «لئن» لأنها الحقيقة، ففرادة أسرة لبيد ومنها أبو حنيف حقيقة مؤكدة تستمد تأكيدها من عالم الحس والمشاهدة

ويؤكد هذا المعنى مرة أخرى بالنفي المطلق «ما البغاة بواجدينا أمثالهم» فحتى لو بعث أبو حنيف البغاة أشكالًا وألوانًا فلن يجدوا أمثال هؤلاء الكرام!

وفي بيتي امرئ القيس يبكي الشاعر غربته باتخاذ الغربة محورًا.

1.أَجَارتَنا إنَّ المزارَ قريبُ وإنِّي مقيمٌ ما أَقام عَسِيبُ (1)

2.أَجارتنَا إِنَّا غريبانِ هَا هُنا وَكُلُّ غريب للغريب نسيبُ

وباد أن الشاعر الذي كان نسيج وحده استطاع أن يؤدي المعنى الأسيف من خلال تلك البنية الموسيقية الشجية، والتي واتته من التجانس الاشتقاقي بين «مقيم وأقام»والجناس الناقص بين «قريب وعسيب» والتكرار الأمامي «أجارتنا» في البيتين الذي يبدأ بهذا النداء الحميم من خلال الهمزة التي توحي بقرب المرأة التي يناجيها وهي في قبرها، وهو الذي طالما نادى الحبيبات فهرعن إليه.

يَرِعْنَ إلى صَوْتِي إذا ما سَمِعْنَهُ كما تَرْعَوِي عِيطٌ إلى صَوْتِ

ولكن لا مجيب لندائه، فهو في الحقيقة يناجي (2) نفسه التي بين جنبيه...

(1) عسيب اسم جبل كان بجواره قبر لامرأة.

(2) العيط: النوق التي فاتها الحمل فلم تحمل سنتها- والأعيس: الجمل الذي يميل لونه للشقرة وهو أكرم ألوان الإبل، والمعنى أن الفتيات كن يهرعن إليه عند سماع صوته.

فرؤية العالم أضحت محصورة في الموت والغربة التي يردد مادتها ثلاث مرات «غريبان، غريب للغريب» ويردد دال الغربة مرتين- غريب، للغريب - ليجلب البكاء عله يشفي نفسه.

وينتهي البيت بهذه الزفرة في إطلاق القافية مع الباء الانفجارية لينفس عن غيظه وحنقه.

والبيتان في تخطيط سريع. نحن قريبان، ونحن غريبان، والجامع بيننا ليس الغربة ولا المكان ولكنه الموت الذي سبقِتني إليه.

وكما تردد ذكر الخيل في أبيات بشر يتردد دال «الحمر الوحشية» في بيت زهير بن جناب تدليلا على فورة الشباب والفتوة التي تمتع بها الشاعر ويذكرها تعزية لنفسه يقول زهير بن جناب:

فأصبت من حُمُرِ القنان معًا ومن حمر القُفِيَّة

فالشاعر يدل بمهارته ويفخر بقدرته في صيد حمر الوحش التي عرفت بالمكر والدهاء وحفل الشعر الجاهلي بقصص مطاردتها.

وقد جاء الترديد في بيت عبد يغوث محاولة منه التخلص من ضغط خارجي وداخلي فقال:

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْم مَا بِيَا وَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

فكرر مادة اللوم ثلاث مرات، منها مرتان من الترديد، الذي يوحي بإحساس الشاعربدائرة اللوم محكمة حوله، سواء من قومه الذين خذلوه وذمهم، أو من عدوه الذين أسروه أو من نفسه التي يلومها على التضحية لأجل أناس ربما لا يستحقون التضحية.

ولو شِئْتُ نَجَّتْنِي مِن الْخَيْلِ نَهْدَةٌ تَرَى خَلْفَها الحُوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا

الترديد و الفعل:

ومنه قول الأسود بن يعفر:

نَفْعٌ قَلِيلٌ إذَا نَادَى الصَّدَا أُصُلًا وحَانَ مِنْهُ لِبَرْدِ الْمَاءِ تَغْرِيدُ
وَوَدَّعُونِي فَقَالُوا سَاعَةَ انْطَلَقُوا أَوْدَى؟ فَأَوْدَى النَّدَى وَالْحَزْمُ وَالْجُودُ

على الرغم من فَرَق الجاهلي من الموت إلا أن الأسود الذي طعن في السن يعرفأنه بسبيل الموت مرصود، فلا يبالي بالرثاء الأشبه بالكلاشيهات التي تقاللكل متوفٍ، إلا أن صياغته لقول المشيعين والمأبنين توحي بالأسف الحقيقي لأن الموت فراق مر.

فأودى الأولى التي ينبغي عند إنشاد الشعر من وقفة بعدها تحمل الحسرة والتعجب والأسف لأنها أشبه بالاستفهام الإنكاري. أودى، كيف أودى؟!

ثم يأتي تفسيرها بالجملة التالية؛ فالحزن كان على قيم غالية ونادرة، على الندى والحزم والجود التي امتزجت بالشاعر فغابت بغيابه.

ويتردد الفعل في قول طرفة:

رَدِيتُ وَنَجَّى الْيَشْكُرِي حِذَارُهُ وَحَادَ كَمَا حَادَ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ

وتبدو في البيت العديد من المفارقات التي تجسد ندم الشاعر وأسفه، أولها اشتقاق طرفة للفعل رديت وهو حي. والثانية المفارقة بينه وبين المتلمس الذي حاد عن الموت ووقع طرفة في شباكه عندما خالفه ووثق في نفسه تلك الثقة الشديدة بدافع من الشباب والغرور، والثالثة المفارقة بين المتلمس المشبه والبعير المشبه به الذي ينجو من الانزلاق، وطرفة البعير الثاني الذي يزل على صعيد الخيانة فيسقط في هوة الموت والفناء. وعندما ننظر إلى الترديد سنجد أنه كان محور المفارقتين الأخيرتين فـ «حاد» الأولى تتعلق باليشكري والثانية تتعلق بالبعير الناجي الذي يضاد طرفة!

ويأتي ترديد الفعل في قول عبد يغوث:

8- أَقُولُ وقد شَدُّوا لساني بِنِسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا عن لِسَانِيَا

9- أَمَعْشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فأَسْجِحُوا فإِنَّ أخاكم لم يَكُنْ مِن بَوَائِيَا

10- فإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِيَ سَيِّدًا وإِنْ تُطْلِقُونِي تَحْرُبُونِي بِمَالِيَا

أحس الشاعر بسيطرة إحساس الانتقام والتشفي على آسريه فردد فعل القتل ولكنه ترديد يوحي بالشفقة منه، ولذا سبقت الفعل الأول إن الشرطية، التي توحي بأمنيته البقاء فالمعنى «فإن تقتلوني وليتكم لا تفعلوا تقتلوا بي سيدا».

وسيلاحظ القارئ تكرار الهمزة التي وصفت بأنها أشق الأصوات على المتكلم نطقا(1) تسع مرات في ثلاثة أبيات لتتواءم مع مشاعره الملتهبة وظرفه الضيق الحرجمن ناحية، ولتنبه السامعين الذين صموا آذانهم لأنها أحد الأصوات الشديدة(2).

ويبدو أن الشاعر الذي ضاق عليه الخناق، فدار كما مر بدائرة اللوم، عاد وتذكر دائرة أخرى هي الماضي الحر الطليق فردد حرف النفي «لم» في بيتيه الأخيرين.

يقول عبد يغوث:

كأَنِّي لم أَرْكَبْ جَوَادًا ولم أقُلْ لِخَيْلِي كُرِّي نَفِّسِي عن رِجَالِيَا

ولم أَسْبَإِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أقُلْ لأَيْسَارِ صِدْقٍ: أَعْظِمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

فالشاعر الذي آمن أخيراً بقتله، يتذكر أيام الحرية وما أترعت به من فروسية وبطولة في وقت الجد، وشراب وغناء وكرم في وقت السلم عسى أن يكون فيها بعض العزاء، والبيتان يأتيان في إطار الاستفهام الإنكاري،

---

(1) الأصوات اللغوية،91.
(2) نفسه،91.

بمعنى أنهما للتأكيد وليسا للنفي. وثم مقارقة دلالية تتأتى من المقابلة بين ماض حر يتحدث عنه الشاعر وحاضرمر يرسف فيه.

2. التكرار:

التكرار نوعان:

الأول: أفقي يقوم على علاقة المجاورة ويضمه البيت الشعري الواحد باعتبار البيت وحدة القصيدة في الدراسات البلاغية القديمة، والثاني يقوم على التكرار الرأسي أو العمودي من بيت لآخر.

ويشترط ابن رشيق في التكرار أن يكون مضيفًا وفاعلًا في بنية القصيدة، ويرى مبرره منحصرًا في وطأة إحساس نفسي معين(1) وينتقل الزركشي إلى أفق آخر فيرى أن التكرار الفني تتجلى فائدته العظمى في التقرير، لأن الكلام إذا تكرر تقرر، ويقف على العديد من دالالات التكرار الفني مستعينا بالسياق سواء أكان المتكرر جملة أو كلمة(2).

تكرار المجاورة: ولم يتوفر لشعر رثاء الذات منه إلا نموذجان الأول في قول امرئ القيس:

فلو أَنَّها نفسٌ تمُوتُ جَمِيعةٌ ولكنَّها نَفْسٌ تَساقَطُ أنفُسَا

(1) العمدة: 2/ 73 تصرف.

(2) البرهان في علوم القرآن- الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث القاهرة، ط2، د. ت، 3/ 10 وما بعدها، ومنها التأكيد والتنبيه والتعظيم والتهويل.

راجع بتوسع الفصل الجامع «أسباب التكرار» من كتاب «التكرار» لأستاذنا الدكتور حسين نصار مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1423هـ 2003م. (ص17- 73).

ويبدو أن الألم النفسي والحسي الذي خلفته القروح على جسد الشاعرحتى غدت القروح علما عليه فسمي ذا القروح، قد صبغ رؤيته للعالم بهذه الصبغة الدامية، فجعله يستعذب الموت ويتمناه، وجاءت البنية اللفظية للبيت متدرجة من الكل إلى الجزء، فمن النفس كلها إلى النفس وهي تنزف وتنحل شيئًا فشيئًا.

وإذا كان امرؤ القيس يتحدث عن نفسه وآلامها فإن أبا ذؤيب يتحدث عن حافر يقبره:

قَضَوْا مَا قَضَوْا مِنْ رَمِّهَا ثُمَّ أَقْبَلُوا   إِلَيَّ بِطَاءَ المَشْـي غُبْرَ السَّوَاعِدِ

ويصور البيت لحظة صعبة في حياة الشاعر، وهي قدوم الآخرين إليه وقد غيبه الموت. والشاعر الغائب عن الحياة، يتحدث عن الآخرين بضمير الغائب إبعادا لهموللقبر الذي تأنقوا في صنعه وهو لا يريده.

وكان تكرار جملة «قضوا ما قضوا» توحي بعبثية هذا الصنع وعدم أهميته للشاعر، فهم الذين قضوا وكأن أمر القبر يعنيهم هم ولا يعنيه هو.

التكرار الرأسي:

ويعني تكرار كلمة أو صيغة أو جملة في بداية الأبيات المتتالية في القصيدة وقد يكون تكرارًا استهلاليا أو يكون في عجز البيت ويسمى تكرارًا خلفيا.

التكرار الرأسي الاستهلالي(1):

ومنه قول طرفة:

46.أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا — حَنَانَيْكَ بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

47.أَبَا مُنْذِرٍ إنْ كُنْتَ قَدْ رُمْتَ حَرْبَنَا — فَمَنْزِلُنَا رَحْبٌ مَسَافَتُهُ مُفْضِ

48.أَبَا مُنْذِرٍ مَنْ لِلْكُمَاةِ نِزَالُهَا — إِذَا الْخَيْلُ جَالَتْ فِي قَنًا بَيْنَهَا رَفْضِ

49.أَبَا مُنْذِرٍ كَانَتْ غُرُورًا صَحِيفَتِي — وَلَمْ أُعْطِكُمْ فِي الطَّوْعِ مَالِي وَلَا عِرْضِي

50.أَبَا مُنْذِرٍ مَنْ لِلْأُمُورِ الَّتِي تُرَى — عَلَى مِرَّةٍ تَحْدُو الشرَائع بِالنَّقْضِ

51.أَبَا مُنْذِرٍ رُمْتَ الْوَفَاءَ فَهِبْتَهُ — وَحُدْتَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرُ عَنِ الدَّحْضِ

ويتكرر المنادى في هذه الأبيات ست مرات مع حذف أداة النداء دلالة على قرب المنادى «مع تعاليه»(2).

---

(1) راجع خصائص الأسلوب في الشوقيات: وسماه التكرار العمودي، 74. وانظر: البنيات الأسلوبية سماه: التكرار الرأسي، 41.

(2) الجملة في الشعر العربي، د: محمد حماسة عبد اللطيف، الخانجي، القاهرة، 64 وربما دل على التعظيم، الزركشي 3/ 213.

وبدا الشاعر في الأبيات كأنه يطوف متوسلا بهذا الجبار متحجر المشاعر الذي سمي بمضرط الحجارة (1)، لعله يصل إلى قلبه من خلال بنية تخالفية في البيت الأول بين أفنيت وحنانيك، ويحذف المفعول من أفنيتنا وكأن الإفناء صار صفة للملك من ناحية،ومن ناحية أخرى كما لو أن الملك محا ذلك المفعول من الوجود فغاب من السياق بالحذف ويردد الشاعر كلمة بعض أكثر من مرة، فهو يلح في الأولى منها «بعضنا» على الإبقاء على هذا البعض القليل الباقي من كل من يحيطون بالملك الغادر. ثم هو يستجديه ليس الخير ولكن أقل الشر «بعض الشر أهون من بعض».

وفي البيت الثاني يحذر الشاعر أبا منذر من الحرب، لأن قوم طرفة كثيرون وأهل بأس وثراء، وربما لفت تعبير «رحب» نظر الملك إلى أن الأرض متسعة لقوم الشاعر بحيث يمكن أن ينزلوا حيث شاء، فيفتح طرفة بهذا أمام الملك نافذة للكرم، أو أقل الشر وهي النفي الذي ظفر به المتلمس.

وينتقل الشاعر من الآخرين «القبيلة والمحيطين بالملك» إلى الذات في الأبيات (48، 49، 50) فهو فارس صاحب رأي. ولست على يقين من ترتيب الأبيات فربما كان الترتيب «48، 50، 49»وهذا خلط ربما اقترفه الرواة.

---

(1) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د/ جواد علي، ط2، 1993، 3/ 239.

وفي هذا البيت:

50.أَبَا مُنْذِرٍ مَنْ لِلْأُمُورِ الَّتِي تُرَى   عَلَى مِرَّةٍ تَحْدُو الشرَائع بِالنَّقْضِ

يستحضر طرفة الحرب في شدة أوارها وهو جولان الخيل في رماح متكسرة ليسأل عمرو بن هند هذا السؤال التقريري «من للكماة نزالها» وكأنه واحد هذه الحرب. ثم يسأله من للأمور الشديدة ويعدل الشاعر عن استخدام «ذات مرة» إلى على الاستعلائية التي تفيد تمكن هذه الأمور وقسوتها واكتمالها شدة وبأسا، تلك الأمور التي تحل أوثق المواثيق. ويسأل من لها سواي؟!!

ويأتي السؤال الأخير... الذي يحمل الغيظ والحنق والندم والأسف «أكانت غرورًا صحيفتي» وهنا تتجلى المفارقة بين ملك يفترض فيه الوفاء وصحيفة خادعة نسجها الملك وأمضى الشاعر بها إلى حتفه.

وفي البيت الأخير يتحول الخطاب من الذات إلى الآخر «عمرو بن هند» الذي قر لدى الشاعر أنه لا يحمل من أبهة الملك إلا شياته، فهو يهفو إلى الظلم، ولا تحركه مكارم الأخلاق بل يهابها ومنها الوفاء!

وقد يجيء التكرار الرأسي الاستهلالي أشبه ما يكون ببنية التعديد في قول امرئ القيس:

فَيَا رُبَّ مَكرُوبٍ كَرَرْتُ وَرَاءَهُ   وَطَاعَنتُ عَنهُ الْخَيلَ حَتَّى تَنَفَّسَا
وَيَا رُبَّ يَوْمٍ قَدْ أَرُوحُ مُرَجَّلًا   حَبِيبًا إِلَى الْبِيضِ الْكَوَاعِبِ أَمْلَسَا

وتأتي أداة النداء في أول البيتين لتوحي بتعجب الشاعر من فروسيته وإغوائه ويتبعها بـ «رب» التي تفيد التكثير في هذا السياق(1) ويحفل البيتان بالحركة فالمعجم الشعري يضم «كررت- طاعنت- الخيل- أروح» الأمر الذي يحدث مفارقة بين حال الشاعر المقروح العاجز وبين الماضي القوي الممتلئ صحة وشبابًا.

(1) مغني اللبيب، 1/ 154.

ومن التكرار الاستهلالي كذلك استخدام الفعل المسبوق بأداة نفي في قول المتلمس:

خَلِيلَيَّ! إمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُحْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ
فَمُرَّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛ وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا قَبْرُ!
كَأَنَّ الذِي غَيَّبت لَم يَلهُ سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ، وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ
وَلَمْ تَسْقِهِ مِنْهَا بِعَذْبٍ مُمَتِّعٍ بَرُودٍ، حَمَتْهُ القَومَ رَجْرَاجَةٌ بِكْرُ
وَلَمْ يَصْطَبِحْ فِي يَوْمِ حَرٍّ وَقِرَّةٍ حُمَيًّا، فَدَبَّتْ فِي مَفَاصِلِهِ الخَمْرُ
وَلَم يَرُعِ العِيسَ الكَوَانِسَ بِالضُّحَى بِأَسْرَارِ مَوْلِيٍّ، أَلِدَّتُهُ صُفرُ
وَلَمْ يَمْدَحِ الْقَرْمَ الهُمَامَ، بِكَفِّهِ لَطَائِمُ يُسْقَى من فَوَاضِلِهَا القَفْرُ(1)

وتستمد هذه البنية فاعليتها في التأثير في المتلقي ونقل إحساس الشاعر وأصحابه بالحسرة والألم من أمرين: الأول هو الاستفهام الإنكاري في البيت الثالث الذي أترع بالحسرة والأسف من قبل الشاعر وجعله على لسان أصحابه في خطابهم للقبر الذيتحول إلى إنسان ينادي. والثاني من تحول الفعل المضارع إلى الماضي(2). بدخول لم النافية الجازمة، وبذلك يفيد التحقق وليس النفي لا سيما وقد سبقه الاستفهام الإنكاري. من قبيل قول الحق جل وعلا: ﴿ألم نشرح لك صدرك﴾

(1) راجع القصيدة في الديوان.
(2) نفسه 305/1.

(1)في معرض الامتنان على رسولنا الكريم ﷺ(2)، أي أنها تفيد تحقق الفعل والتحسر على موت الشاعر.

وينتزع الشاعر أفعالا من حقول دلالية متعددة دلالة على الفتوة والشباب والتحسر على الماضي الذي عب فيه من كل المتع، من المرأة التي كانت وافرة الجمال ريانة الجسم والشباب، والخمر التي نالها في كل الأوقات. «يوم حر وقرة» وحذف يوم الثانية «يوم قرة» إيجازا ودلالة على شغفه بالخمر في كل الأحوال، وتحلي الشاعر فيه بالفروسية والفتوة التي تتجلى في تفزيعه للعيس التي ربطها لهيب الشمس إلى كنسها ومنادمة الملوك... وكأنه يضيف إلى المتع التي تغنى بها طرفة متعا أخرى(3).

وفي أبيات لبيد تأتي «واو العطف» و«فعل الأمر» في خطاب ابن أخيه:

وافْعَلْ بِمالِكَ مَا بَدَا لَكَ، إنْ مُعَانًا أو مُعِينًا
واعْفِفْ عَن الجَارَاتِ وامنَحْـ ـهُنَّ مَيْسِرَكَ السَّمينا
وابذُلْ سَنَامَ القِدْرِ إ نَّ سَواءَها دُهْمًاً وَجُونَا

(1) سورة الشرح: 94/ 1.
(2) يقول الزمخشري في الكشاف «استفهم عند انتفاء الشرح على وجه الإنكار فأفاد إثبات الشرح وإيجابه» جـ4/ 266.
(3) الخمر والمرأة والحرب، راجع الأبيات من هذا البحث، 289.

ونلاحظ أن الأبيات تتدرج من الفعل الحر بالمال، وتقييد تلك الحرية عندما يتعلق الأمر بالأعراض في الفعل اعفف، ثم الحث على البذل، لعلم لبيد الشاعر المجرب أن هذه الثلاث خصال هي عناصر السيادة في مجتمعه: الحرية في بذل المال والعفاف عن الجارات والبذل لا سيما للطعام.

ولا شك أن هذا التكرار الرأسي «يجعل من نقطة الارتكاز شيئًا ذا كثافة إيقاعية عالية أو من حيث الإلحاح على دال بعينه يشد المتلقي إليه، ويقوي عنده حاسة التوقع أو بمعنى أصح يشبعها على المستوى الشكلي أو على المستوى المضموني(1)، وكما رأينا في هذه النماذج فإن الشاعر لم يستمر في استعمال هذه التقنية إلى حد الإشباع وهو الحد الذي يفقد فيه الشعر رونقه والمتلقي ما يشده إلى النص «فالطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها»(2).

التكرار الرأسي الخلفي:

وأول ما يطالعنا من هذا التكرار الذي ينتقل فيه التركيز الموسيقي والدلالي إلى نهاية الأبيات في قول بشر بن أبي خازم:

---

(1) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، 423.
(2) ريفاتير نقلا عن: الأسلوبية والأسلوب، د/ عبد السلام المسدي، 86.

3.فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا
8.رَهِينَ بِلَى، وكلُّ فَتًى سَيَبْلَى فَأَذرِ الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتِحَابَا
12.عَلى رَبذٍ قَوَائِمُهُ إذا ما شَأَتْهُ الْخَيْلُ يَنْسَرِبُ انْسِرَابَا
18.وَلَمَّا تَلْتَبِسْ خَيلٌ بِخَيْلٍ فَيَطَّعِنُوا وَيَضطَربُوا اضْطِرَابَا

والملاحظة المبدئية تتجسد في تكرار الفعل والمفعول المطلق في نهاية هذه الأبيات الأمر الذي أكسب الأبيات فائضا موسيقيا من خلال الجناس الاشتقاقي فيها. واكتساب الأحداث من التعبير بالمصدر المبالغة في معنى الفعل(1).

وفي البيت الأول من هذه الأبيات يؤكد الشاعر على أن قاتله ليس غلامًا عاديًا من لحم ودم، وإنما نيران تتلهب. وإلى هذا الحد من البيت يبدو الأمر في حدود المألوف ولكن إضافة «التهابا» أفادت معنى لا نهائية هذا الالتهاب بانتقالها من الفعل الذي يفيد التغير من حال إلى حال ويتكون من «حدث وزمن» إلى المصدر الذي يدلعلى الحدث فقط، فيفيد الثبات فكأن الغلام قُدَّ من نار، ففي وعي الشاعر أن لا يقدر عليه إنسان، وإنما هي النار التي تأتي عليه والتي وصف الغلام بها وتدل على تفرد القاتل ومن ثم تفرد القتيل «بشر» وتترسخ هذه الدلالة في البيت الذي يلي هذا البيت في القصيدة.

(1) شذا العرف في فن الصرف، الشيخ/ أحمد الحملاوي، شرح د/ حسني عبد الجليل، مكتبة الآداب، 43.

4. وأن الوائلي أصاب قلبي بِسَهمٍ لَم يَكُن يُكسَى لِغَابَا

فاختيار الشاعر- ولعلها الحقيقة للسهم، يوحي بعدم قدرة أي أحد حتى الفتى الناري على الاقتراب منه، ولكن قد يستطيع إصابته عن بعد- من خلال السهم.

وفي البيت الثامن، نجد صيغة افتعل مرة أخرى، ولكن بفارق دلالي كبير فالفتى كان يلتهب من تلقاء نفسه، أما في هذا البيت فالشاعر يأمر ابنته بالانتحاب عليه، فلا يرضيه أن تبكيه بدموع غزار، وإنما يحثها على البكاء بحرقة تخرج معها اللوعة، والوجع ممثلة في صوت البكاء(1)، لأنه ليس كآحاد الناس.

ويتحول الفعل كذلك للمصدرية في هذا البيت وما يليه دلالة على الثبات والمبالغة.

وفي البيت الأخير من هذه الأبيات:

فَإِنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ زَحْفٍ يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْوًا ضَبَابَا

سَمَوْتُ لهُ لِأَلْبِسَهُ بِزَحْفٍ كَما لفتْ شَآمِيَّةٌ سَحَابَا

عَلى رَبذٍ قَوَائِمُهُ إِذا ما شَأَتْهُ الْخَيْلُ يَنْسَرِبُ انْسِرَابَا

(1) منه قول طرفة:

إذا مِـتُّ فـابْـكـيـنِـي بـمـا أنـا أهـلُـهُ وحضـــي علي البـاكيـات مـدى الحض

نجد جواد الشاعر ينسرب انسرابا ويختار الشاعر صيغة ينفعل التي تفيد المطاوعة(1)، فالجواد لا يعثر ولا تعيقه كثرة الخيول وحركتها عن الانسراب من بينها فهو جواد مجرب، وربما كان انسرابه بدافع من فارسه، أو أصالته، أو هما معا. ويلاحظ أن كل ما اتصل بالشاعر سواء عدوه، أو ابنته في بكائها أو فرسه كان فريدا، فالفتى من النار، والبكاء الذي يريده نحيبا «أشد البكاء وأمره»(2)، والجواد نادرالمثال، ما مثل مديحًا للذات وإحساسًا بفرادتها ولكن بطريقة غير مباشرة وهي سمة الفن العظيم النأي عن الخطابية والالتفاف على المباشرة. ولعلك لاحظت أننا جلبنا السياق لتتضح الدلالة.

وفي البيت الأخير من هذه الأبيات يأتي الجناس الاشتقاقي في «يضطربوا اضطرابا» ليوحي بتداخل الحركة في كلا الفريقين والذي يجسد ضراوة الحرب. ولاحظ استخدام الحروف الإطباقية المفخمة في هذا الشطر مع ذكر الحرب.

وعلى الرغم من هذا التكرار في الفعل ومصدره في أواخر هذه الأبيات إلا أن التكرار لم يفسد شعرية القصيدة وفنيتها لأن التكرار كان في كل بيت ذا دلالة مختلفة من بيت لآخر فأثرى البيت بالمعنى والموسيقى معا من ناحية، ومن ناحية أخرى توزع التكرار على الأبيات في القصيدة فترتيب الأبيات 3، 8، 12، 18، الأمر الذي خالف توقع المتلقي وحقق مفاجأته مرة بعد أخرى فلم تقل فنيته لأنه تشعث في القصيدة.

---

(1) شذا العرف: 42.
(2) اللسان.

ومن التكرار الخلفي استخدام امرئ القيس بن حجر تكرار صيغة إفتعالي في نهاية بيتيه:

وَكُلُّ مَكَارِمِ الأَخْلَاقِ صَارَتْ إليه هِمَّتي وبه اكْتِسَابِي
فَبَعضَ اللَّوْمِ عَاذِلَتِي فَإِنِّي سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وانتِسَابِي

وفي نفس القصيدة يكرر صيغتي «فعال» في قوله:

أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرِ غَيْبٍ وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ
أَلَمْ أُنْضِ المَطِيَّ بِكُلِّ خَرْقٍ أَمقِّ الطُّولِ لَمَّاعِ السَّرابِ

وفي هذه الأبيات يلاحظ التزام الشاعر ما لا يلزم(1) في بناء قافيتها حيث سبقت ألف الإرداف في البيتين الأولين من هذا المقتطف التاء والسين وحركتها وهو ما أطلق عليه د/ إبراهيم أنيس القافية تامة الموسيقى (2). وكذلك في البيتين الأخيرين التزام الشاعر الشين والسين القريبتين والراء وحركتها.

---

(1) هو الالتزام بحرف واحد أو شبيهه قبل الروي والإشارات والتنبيهات، محمد بن علي الجرجاني، تحقيق د/ عبد القادر حسين، مكتبة الأدب، 1997، 275، وتحرير التحبير: 517.
(2) موسيقى الشعر 74.

وفي أبيات عبد يغوث بن صلاءة نلاحظ أيضا تكرار صيغة «فعاليا» في الكثير من الأبيات.

أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُها قَليلٌ، وما لَوْمِي أَخِي مِن شِمَالِيَا
أَبَا كَرْبٍ والأَيْهَمَيْنِ كِلَيْهِمَا وَقَيْسًا بِأَعلَى حَضْرَمَوْتَ اليَمَانِيَا
أَقُولُ وقد شَدُّوا لساني بِنِسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا عن لِسَانِيَا
وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيرًا يَمَانِيَا
وَأَنحَرُ لِلشَّرْبِ الكِرَامِ مَطِيَّتِي وَأَصْدَعُ بَيْنَ القَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا
وَعَادِيَةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وَزَعْتُها بِكَفِّي وقد أَنْحَوْا إِلَيَّ العَوَالِيَا

وتستمد تلك القافية قيمتها الموسيقية من كونها جاءت في صيغة واحدة بالإضافة لأن وزنها العروضي كذلك واحد هو «مفاعلن» الأمر الذي يثري موسيقى الأبيات ويوحي باقتدار الشاعر الذي حققه بفطرته الموسيقية والذي احتذاه من بعده العديد من الشعراء لا سيما أبا العلاء المعري في لزومياته، ورغم مأساوية أحداث القصائد إلا أن الشاعر الجاهلي في تلك النماذج حافظ على فنية التجربة وبهائها فكان أداؤه الفني راقيًا وفي قصيدة لبيد سنجد نفس التقنية فيكرر في أبياته صيغة فاعلينا.

أَنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا حَنِيـ ـفٍ لامَنِي في اللَّائِمِينا (1)

التكرار الوسطي- الأمامي:

وثم تكرار آخر بدا في شعر رثاء يمكننا أن نسميه التكرار الوسطي- الأمامي وهو يشبه ما سماه ابن أبي الأصبع تشابه الأطراف وهو «تكرار لفظ القافية في بداية البيت الثاني(2) من ناحية، ويشبه في بعض نماذجه الإيضاح وهو أن يذكر المتكلم كلاما في ظاهره لبس، ثم يوضحه في بقية كلامه(3) فهو يشبه الأول من ناحية التكرار اللفظي

والثاني من ناحية التوضيح الدلالي.

وصورته:

ومن التكرار الوسطي الأمامي الذي كان له دوره في إبراز الجانب النفسي للراثي نفسه قول أبي الطمحان القيني:

(1) راجع: لبيد بن ربيعة العامري، د: يحيى الجبوري- دار القلم- الكويت، ص3، 1983، 482 وأشار إلى ذلك.

(2) تحرير التحبير: 520.

(3) نفسه: 599.

وَقَبْلَ غدٍ، يا لَهْفَ نَفْسِي على غَدٍ   إِذا راحَ أَصْحابِي ولَسْتُ بِرائِحِ

إذا راحَ أَصْحابِي تَفِيضُ عُيُونُهُمْ   وَغُودِرْتُ فِي لَحْدٍ عليَّ صَفَائِحِي

ويذهب الذهن في البيت الأول في إثر «إذا راح أصحابي» إلى التخالف في الحركة فأصحاب الشاعر ذهبوا وبقي الشاعر ونحن لا نعرف أين ذهب أصحابه ولا أين بقي الشاعر، ومع التكرار الثاني يبد هنا الشاعر بعدوله عن صيغة إلى حاجتهم أو إلى دنياهم إلى البكاء على الشاعر «تفيض عيونهم» ومن هنا كان للتكرار دوره في هذه المفارقة الدلالية فشكل إضافة أبانت عن حسرة الشاعر من جهو وحب أصحابه له من جهة أخرى بالالتفاف على المباشرة.

ومن هذا اللون أيضا قول حاتم:

مَتَى يَأْتِ يَومًا وَارِثِي يَبتَغِي الغِنَى   يَجِدْ جُمْعَ كَفٍّ غَير مَلْأَى وَلَا صِفْرِ

يَجِد فَرَسًا مِثلَ القَنَاةِ، وَصَارِمًا   حُسَامًا إِذَا مَا هُزَّ لَم يَرْضَ بِالهَبْرِ(1)

والشاعر رغم كرمه الذي ليم عليه سيترك لورثته شيئًا ليس بالقليل وليس بالكثير فهو يترك الفرس الضامرة الكريمة والحسام الذي يقطع اللحم والعظمويركز الشاعر على أعز ما يملك وأهم ما يترك وهو الشجاعة.

(1) الهبر: اللحم.

ويستخدم عبد يغوث بن وقاص التكرار الوسطي الأمامي في مجال مختلف وهو استعطاف أعدائه:

أَقُولُ وقد شَدُّوا لساني بِنِسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا عن لِسَانِيَا
أَمَعْشَرَ تَيْمِ قَدْ مَلَكْتُمْ فأَسْجِحُوا فإِنَّ أخاكم لم يَكُنْ مِن بَوَائِيَا

3. بنية الجناس:

الجناس هو ثالث البنى الصوتية التي تنتظم في سلك الإيقاع الذي يوفره المعجم، وقد اختلف البلاغيون أيما اختلاف في تحديد ضروب تلك الظاهرة ومصطلحاتها(1)، والسمة الأساسية لبنية التجانس هي اتفاق الدالين المتجانسين لفظًا واختلافهما معنىً(2) إلا في فرع واحد منهما هو الجناس الاشتقاقي الذي تتفق فيه الحروف دون اللفظ ويرجع إلى أصل واحد(3) مر بنا في تحليل نماذج التكرار الكثير منها.

---

(1) راجع على سبيل المثال: العمدة 1/ 321، تحرير التحبير 120، بديع القرآن 27، ومفتاح العلوم/ 429، الطراز 372. مع اختلاف المصطلحات لنفس الفرع.
(2) هذا التعريف ملتقى إجماع البلاغيين.
(3) الصناعتين/ 330، بتصرف وجعله ابن الأثير نوعا آخر من التجانس سماه الاشتقاق لأنه يخالف الأساس الذي بني عليه وهو الاختلاف الدلالي بين المتجانسين والحق أن لفتة ابن الأثير أكثر من رائعة وتثري الدراسة في الجانب الإيقاعي لأن كثيرا من المشتقات التي تنتمي لعائلة واحدة تكسب الشعر نغما إيقاعيا. المثل السائر 2/ 319، وهو قريب مما سماه الرماني بالتصريف ولكنه لم يصل إلى ما وصل إليه ابن الأثير. راجع: النكت في مجاز القرآن «لأبي الحسن بن علي عيسى الرماني (296- 386هـ) ضمن كتاب ثلاث رسائل في المجاز في القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، د. ت، 101، وانظر: شرح رسالة الرماني. المنسوب لعبد القاهر الجرجاني، د/ زكريا سعيد علي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1997، 120 وما بعدها.

ويؤدي التشابه اللفظي بين الكلمتين المتجانستين والتخالف الدالي بينهما إلى تنشيط ذهن المتلقي وإثارته لا سيما إذا كان الجناس طبيعيًا وفاعلًا في سياق القصيدة، وليس حلية لفظية زائفة.

وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: ولا تجد تجنيسا مقبولًا، ولا سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وسابق نحوه... فالمتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس أو السجع، بل قاده المعنى إليهما، وعثر به عليهما، حتى لو أنه رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه ولا سجع، لدخل في عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه في شبيه بما ينسب إلى المتكلف للتجنيس المستكره والسجع النافر(1).

وتتجلى في قول الإمام عبد القاهر العناية بالانسجام بين الشكل والمضمون وضرورة أن تملي التجربة والموهبة على الشاعر وليس العكس.

فإذا ما جئنا للشعر كمتلقين سنجد أن بنية الجناس تنقلنا من مجال لغوي إلى مجال آخر في مثل قول طرفة:

(1) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه، الأستاذ محمود محمد شاكر، الخانجي، ط 1، 1991، 11- 14.

أَلَا اعْتَزِلِينِي الْيَوم خَوْلَةُ أَو غُضِّي   فقد نَزَلَتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

فبعد ألا التخييرية التي يخير الشاعر فيها خولة بين الانصراف عنه أو أن تكبح نفسها يأتي الجناس الناقص، بين غضي وعض، فالأولى توحي بالذلة والانكسار التي يعيشهما الشاعر ويطرحهما على خولة، وتأتي كلمة العض، في آخر الشطر الثاني وما فيها من وحشية دموية لتجعل من غض البصر والجوارح أمرًا مسلما به قهرًا لا طوعًا ومن هذا الباب قوله أيضا:

وَمَا نَالَنِي حَتَّى تَجَلَّتْ وَأَسْفَرَتْ   أَخُو ثِقَةٍ فِيهَا بِقَرْضٍ وَلَا فَرْضِ(1)

وتتحرك البنية اللفظية للبيت حركة بطيئة يصنعها الشاعر ليواكب ثقل النازلة التي وقعت عليه، فالمصيبة لا تسفر مرة واحدة «تشرق» ولكنها تتجلى شيئًا فشيئًا بكده وعرقه فالمساعدة لا تصله «قرضا أو فرضا واجبا» لأنه لا يطلبها، ويؤكد على ذلكمن خلال استخدام النفي مرتين، وتأخير الفاعل «أخو ثقة» فهو مستغن عنه ، وفاعل تجلت وأسفرت، أي «النازلة» غائب لا وجود لها. استخففا من الشاعر بها فرغم وجودها تقديرًا إلا أنه حذفها لفظًا، وهو أقصى ما تتيحه اللغة للشاعر.

(1)لم تفرق المعاجم العربية لسان العرب، القاموس المحيط، المعجم الوسيط بين أسفر وتجلى، وإن أشاروا إلى أن أسفر الصبح تعني أضاء. وقال الزمخشري في تفسير قول الحق جل وعلا والليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى تبين وتكشف بطلوع الشمس. الكشاف، 4/ 260.
الفرض: الواجب.

ويجانس لبيد في قصيدته الموسقة أكثر من مرة في قوله:

وافْعَلْ بِمالِكَ مَا بَدَا لَكَ، إنْ مُعَانًا أو مُعِينًا

ويوحي صدر البيت بالحرية الكاملة التي يفيضها لبيد على المخاطب «ابن أخيه» ولكن ثمة ما يخالف هذا الظن في «التجنيس بالمطابقة»(1) بين معانًا ومعينًا، الأمر الذي يوحي بحركية المال ذهابًا وإيابًا، فإذا حازه المرء اليوم قد لا يحوزه غدًا ويفهم المتلقي أن يعين صاحب المال الآخرين، أما أن يعان فهذه إشارة لطيفة من الشاعر لأن المرء لا يحيا وحده بل يحيا بالآخرين.

ويقول لبيد في قصيدته الأخرى:

فَقُومَا فَقُولَا بِالَّذِي قَد عَلِمْتُمَا وَلَا تَخْمِشَا وَجْهًا وَلَا تَحْلِقَا شَعَرْ
وَقُولَا هُوَ المَرْءُ الَّذِي لَا خَلِيلَهُ أَضَاعَ، وَلَا خَانَ الصَّدِيقَ وَلَا غَدَرْ

ويكتسب البيتان موسيقاهما بالإضافة للوزن العروضي من التقسيم بين لا تخمشا ولا تحلقا، وترديد «لا» في كلا البيتين، والتجانس بين قوما وقولا.

وتبدأ بنية التجانس بالفعل قام وكأن ابنتيه صاحبتا رسالة ينبغي القيام بهاثم يأتي الفعل قولا حاضًا على نشر ذكره الذي يوضحه في البيت الثاني، فنحن لا نعلم ما يريده لبيد من «قولا بالذي قد علمتما».

---

(1) العمدة 2/ 12.

ويتكرر نفس الفعلين في قول المتلمس الضبعي ولكن الشاعر يوظفها توظيفًا آخر لاختلاف السياق:

خَلِيلَيَّ! إِمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُحْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ
فَمُرَّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛ وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا قَبْرُ!

والشاعر يعلم أن للقبور وحشةً وأن الحياة أولى بالأحياء، ولذا يوصي صاحبيه بالمرور فقط المرور والوقوف عليه مسلمين، ويستثمر الشاعر بنية التعديد فيجعل الخليلين يستمطران الغيث والقطر قبره أي جماع الخير.

وتأتي بنية التجانس في بيت امرئ القيس لتوحي بالقسوة فمن شدة حرارة الشمس ولهيبها في الصحراء وما يتبع ذلك من عرق مع ندرة مياه، تجمع على الإنسان حرَّ الصيف والمرض- ما جعل الصيف عند الجاهلي غير أهل للترحيب(1)- إلى أقسى لحظات الشتاء وهي القر في قوله:

(1) أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، د/ أحمد محمد الحوفي بتصرف نقلًا عن: الزمن عند الشعراء قبل الإسلام، د/ عبد الإله الصائغ، دار عصمي، القاهرة، ط3، 1996، 113.

لقد دَمعت عيناي في القَرِّ والقَيْظِ   وَهَل تَدمَعُ العَينَانِ إلا مِنَ الغَيظِ
فَلَمَّا رَأَيْتُ الشَّرَّ لَيْسَ بِبَارِحِي   دَعَوْتُ لِنَفْسِي عِنْدَ ذَلِكَ بِالْفَيْظِ

وتلعب بنية التقابل في البيت الأول بين القر وما فيه من كمون للأحياء وقلة حركة وفقر مدقع(1)، والقيظ الذي يختاره الشاعر من مفردات كثيرة ليقابل بين شرين تعبيراً عن رؤية سوداوية للعالم، ثم تأتي بنية التجانس لتؤكد على هذه الرؤية، بين القيظ والغيظ وما يتصل بهما معًا من غلظة ومرض وشدة خارجية في الأول لأنها متعلقة بالطبيعة وغليان داخلي في الثاني(2) لا يستطيع الشاعر أن يصنع معه شيئًا سوى تمني الموت في البيت الثاني والذي يتحول إلى أمنية بإنابة اللام «لنفسي» عن «على» فالإنسان يدعو لنفسه بالخير وعليها بسواه:

ويدفع المرض والزمن شاعرًا آخر إلى بنية التجانس هو يزيد بن خذاق:

هلْ للفَتى من بَناتِ الدهرِ من راقِي   أَمْ هل له من حِمام الموتِ مِن واقِي

وبنية التجانس تفضي إلى أنه ليس ثمة طريق ينجي من مصائب الدهر، فالزمن لا تجدي معه رقية، ولا يفدي منه فاد، وتكرر الاستفهام الخالص للتفجع في كلا الشطرين. كبداية لنهاية طبيعية يعرفها الشاعر هي انتصار الزمن والموت على الإنسان.

---

(1) نفسه 116.
(2) القر: البرد الشديد. الغيظ: غضب كامن للعاجز، اللسان.

لا يعطي الشعر العظيم نفسه للمتلقي بالبساطة التي تسلم المقالة النثرية نفسها للقارئ، لكثرة مائه وتعدد أوجه تأويله ومن هذا قول امرئ القيس:

4.فَبَعضَ اللَّوْمِ عَاذِلَتِي فَإِنِّي سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وانتِسَابِي
5.إلى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَت عُرُوقِي وَهَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي
6.وَنَفْسِي سَوْفَ يَسْلُبُهَا وَجِرْمِي فَيُلْحِقُنِي وَشِيكًا بِالتُّرَابِ

يجمع الشاعر في البيت الرابع بين كرمين، كرم التجارب التي خاضها فصقلته وكرم الأصل الحسيب، وربما كانت العاذلة تعذله على تركه اللهو وانسحابه من الحياة وربما كانت هذه العاذلة امرأة، وربما كانت خطوب الدهر(1) وهما التفسيران اللذان ارتضاهما الشارح، وربما كانت العاذلة نفسه.

ويجانس الشاعر- في البيت 5- بين متضادين الأول عرق الثرى الجامد الميت والثاني عروقه التي تجري فيها الحياة والدماء ويشير إلى الموت باسم الإشارة هذا تفجعًا وإبعادًا له، هـذا الموت الذي يسلبه كل شيء، الشباب بحرارته وعنفوانه والنفس بنفاستها، والجرم الذي يحمل النفس والشباب. ليتم الشاعر دورته في الحياة لا إراديا

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل دار المعارف، ط5، د. ت، 97- 98.

وقد بدأها مختارًا بالإعراض عن المتع فلامته العاذلة، وقد بدأ البيت الخامس بالثرى وانتهى السادس بالتراب مرادف العدم.

ويلعب الجناس دوره في خلق المفارقة الدلالية في قول الأفوه الأودي:

وَجَاءُوا بِمَاءٍ بَارِدٍ وبِغسلة فَيَا لَكَ مِن غُسْلٍ سَيَتبَعُهُ غَبَرْ
فَرَمَوْا لَهُ أَثوَابَهُ وَتَفَجَّعُوا وَرَنَّ مُرَنَّاتٌ وَثَارَ بِهِ النَّفَرْ

ففي البيت الأول يتحدث الشاعر عن تلك اللحظة التي ستنقله من سعة الدنيا إلى ضيق القبر الذي يعادل العدم، والبحث يرى أن طلب التعليل في مطلع القصيدة كانتهكما من الشاعر أو تسليما بالموت:

أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي غَرَرْ وَمَا خِلْتُ يُجْدِينِي الشِّفَاقُ وَلَا الْحَذَرْ

وتلعب المفارقة الدلالية دورها بين التجانس في غسلة «ما يغسل به من ورق الحمض كالخطمي وسواه»(1) وغسل. فلأي شيء الغسلة؟ للميت. ولماذا؛ لغسل سيتبعه غبر «تغبر من الغبار»، الأمر الذي يشعر بتهكم الشاعر.

---

(1) المحبر، محمد بن حبيب، تحقيق ايلزه ليختين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د. ت 319، 320.

فاللاجدوى أو العدمية مسيطرة عليه.

وينتقل الشاعر من الغسل إلى المرحلة النهائية للحياة، وهي الاستعداد للدفن- في البيت التالي- فيأتي الجناس الاشتقاقي في «رن مزنات» ليجتمع الموت والحزن من الأخريات على الشاعر الذي يعدل عن استعمال «سار» لما فيها من الهمود وعدم الاحتفال إلى ثار(1) التي تعني الهياج، فالكل حزين على الشاعر الذي كان سيد قومه.

لم يكن التكرار إذن بكل مستوياته من ترديد وتكرار رأسي وأفقي، وجناس وغيرها من البنى الإيقاعية المتعلقة بالكلمة والتي لا تلزم الشاعر وإنما تمليها عليه السليقة الشعرية عالة على التجربة الشعرية، فقد شكلت مرتكزًا أساسيًا في إيقاع لغة القصائد ميزها فامتازت ولم تزل على لغة النثر من ناحية، كما جسدت الإلحاح على أشياء بعينها تحت ضغط مشاعر متباينة من ناحية أخرى، وكشفت عن ثراء النص الشعري دلاليًا ومخاتلته التي تجلت في تعدد أوجه التأويل وهو ما سماه القدماء بكثرة ماء الشعر(2) من ناحية ثالثة.

---

(1) ثار الشيء: هاج، اللسان.

(2) هذا التعبير سكه يونس بن حبيب (182هـ) قال: في تقديم الأخطل: لأنه أكثرهم ماء شعر، نقلا عن سر الفصاحة، لابن سنان، تحقيق/ النبوي شعلان، دار قباء 2003. 202.

4. بنية رد الأعجاز على الصدور(1):

وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض! ويسهل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك أو تقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسبه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة(2).

ويستلفت النظر تعبير ابن رشيق «ويزيده مائية» لما للماء من انسياب وترقرق وشفافية وحركة غير محدودة، بالإضافة لكونه عنصرًا لا تقوم بغيره الحياة وترتدي بنية رد الأعجاز على الصدور تلك المائية لا سيما إذا قامت على بناء فعلي، فتخلق رؤية مفتوحة الزمن، كما في بيت لبيد:

17.وَإِذَا دَفَنْتَ أَبَاكَ فَاجْـ ـعَلْ فَوْقَهُ حَشَبًا وَطِينَا

18.وَصَفَائِحًا صُمًّا رَوَا سِيهَا يُسَدِّدْنَ الغُضُونَا

19.لِيَقِينَ وَجْهَ المَرْءِ سَفْـ ـسَافَ التُّرَابِ وَلَنْ يَقِينَا (3)

---

(1) كان ابن المعتز (ت 296هـ) أول من وضع يده على هذه التقنية وسماها التصدير وتبعه ابن رشيق في العمدة 2/ 3 وابن أبي الأصـــبع في بديع القرآن/ 36، وعند ابن المعتز تكون هذه البنية على ثلاثة أوجه والأول أن توافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في شطره الأول (ـــــــ×ـ ـــــــــ×ـ) والثاني ما توافق فيه آخر كلمة في البيت أو كلمة منه (ـ×ــــــــ ـ×ـــــــ) والثالث ما ترافق آخر كلمة فيه بعض ما في البيت (ـــ×ــ ـــ×ـــ×ـ). كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، نشره أغناطيوس كراتشفوسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979، 47، 48 بتصـرف. وجعلها السـكاكي خمسـة مواضـع. مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ط 1، 1987، 430، وقال «والأحســن ألا يرجع الصــدر والعجز إلى التكرار (431) وزاد عليه العلوي فجعلها عشر صور، انظر: الطراز 390 وما بعدها.

ولن يلتزم البحث بهذا الترتيب ولا ذلك التقسـيم السـقيم، إذ سـيعدل إلى الفعل والاسـم وأثرهما في بناء هذه الظاهرة ودلالاتها الفنية.

(2) العمدة، 3/2.

(3) سفساف التراب: التراب الهابي وأصله ما يطير من غبار الدقيق إذا نحل. «اللسان».

حيث يتصاعد الإحساس بالأسف في البيتين الأولين مع أمنية الشاعر في قبر محكم يغطيه الخشب، والطين، والحجارة. ليصل الأسف إلى ذروته في البيت الثالث فثمةمفعول به، مأسوف عليه، يتعرض للتراب ذلك العنصر الخسيس الذي تطؤه الأقدام، ولا يملك- المفعول به- الشريف من أمر نفسه شيئًا، واختيار لفظ «سفساف» دال على حقارة التراب الذي يطمس الأشياء ويعفيها فهو مرادف للعدم والإهانة في آن.

وهذا المفعول الذي يخشى عليه الشاعر التراب، هو وجه المرء، والوجه أشرف الأعضاء وأكرمها وأعزها على الإنسان ومنه قيل وجوه الناس أي أشرافهم، وإضافة الوجه إلى المرء يجعل منهما كيانا شريفا واحدا- فالمتضايف عند المناطقة هما اللذان لا يتصور أحدهما ولا يوجد بدون الآخر(1)، ومن هنا تتبدى المفارقة اللاذعة بين كيان شريف ممثلا في وجه المرء وآخر خسيس متجسدا في سفساف التراب الذي يبدو مفعولا به نحويا وهو على الحقيقة فاعل غير عاقل.. يخشاه الشاعر على وجهه الذي غيبه الموت. وتعمل الصيغة الفعلية كدائرة مكتملة، لا طرف لها، فالشاعر يتمنى أن تقي الصخور والطين والخشب الوجه التراب. ولكنها لن تقي وجهه التراب... فتكتمل دائرة الموت بهذه النهاية المأساوية وهي تراكم التراب على الوجه الذي ظل عمره عاليًا شريفًا لا يعرف الدنس.

---

(1) المنطق الصـوري د/ عبد الرحمن بدوي، 66 نقلا عن: علم الدلالة، د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، د. ت 103.

ويمثل البيت انحرافًا دلاليًا عما سواه من أبيات رثاء الذات، فلبيد الشريف المتحضر لا يخشى على نفسه الضباع(1) التي تنبش القبور ولكنه يخشى التراب!

وترد هذه البنية في قصيدة طرفة في أربعة مواضع تختلف دلالتها باختلاف السياق:

15.وَأُمْضَـي هُمُومِي بِالزَّمَاعِ لِوَجهِهَا   إِذَا مَا أُمُورٌ لَمْ يَكَدْ بَعْضُهَا يَمْضِي

16.وَأَقْضِـي عَلَى نَفْسِي إِذَا الحَقُّ نَابَنِي   وَفِي النَّاسِ مَنْ يُقْضَى عَلَيْهِ ولا يَقْضِي

22.قَدَ امْضَيْتُ هَذَا مِنْ وَصِيَّةِ عَبْدِلٍ   وَمِثْلُ الَّذِي أَوْصَى بِهِ عَبْدَلٌ أُمْضِي

32.مَضَوْا وَبَقِينَا نَأْمَلُ العَيْشَ َعْدَهُمْ   أَلَا سَارَ مَنْ يَبْقَى عَلَى إِثْرِ مَنْ يَمْضِي

وتتكرر مادة «المضي» 6 مرات في هذه الأبيات دلالة على ضيق الشاعر بالأسر. وفي البيتين 15، 22 يتكرر الفعل أمضي أربع مرات، مرتين في النفاذ في عسير الأمور ومرتين في الوفاء لوصايا الآباء، وتتيح هذه الصيغة الفعلية للبنية اللغوية الاستمرار فيمكننا التقديم والتأخير في البيت الخامس عشر فنقول: إذا ما أمور لم يكن بعضها يمضي، أمضي همومي بالزماع لوجهها. في حركة تجلد وثبات

(1) خشي بعض الشعراء الضبع على جثثهم كساعدة ومشعث العامري.

فليس هذا المعنى وليد ظرف طارئ أو فورة شجاعة سرعان ما تنطفئ ولكنها ديدن حياة وملكة متأصلة عبر الشاعر عنها بالفعل المضارع ليفيد التجدد والاستمرار وكذلك يأتي الفعل المضارع «أمضي» في بيت عبد يغوث بن صلاءة:

وَقَد كُنْتُ نَحَّارَ الجَزُورِ ومُعْمِلَ الْـ ـمَطِيِّ وأَمْضِي حَيْثُ لا حَيَّ مَاضِـَيا

للتدليل على الشجاعة ورباطة الجأش.

وفي البيت الثاني والعشرين لطرفة الذي يسبقه قوله:

وَلَسْتُ بِذِي لَوْنَيْنِ فِيمَنْ عَرَفْتُهُ وَلَا الْبُخْلُ فَاعْلَمْ مِنْ سَمَائِي وَلَا أَرْضِـي

قَدَ امْضَيْتُ هَذَا مِنْ وَصِيَّةِ عَبْدِل وَمِثْلُ الَّذِي أَوْصَى بِهِ عَبْدَلٌ أُمْضِي

نلاحظ التدوير في المعنى، فهو يمضي الوصية إذا كانت شريفة، وآباؤه يوصون بالشريف من الأمور، فهو ينفذها وينفذ ما كان على شاكلتها من وصايا، بل هو نفذها بالفعل لأنه عبر بالفعل الماضي «أمضيت» دلالة على تأكيد ذلك في أول البيت وبالمضارع في آخره دلالة على استمراره في إمضاء مثلها، وفي البيت «16» يتكرر الفعل «أقضي» ثلاث مرات، مرة متعلقا بالشاعر ومرتين متعلقا بالآخرين، فهو يأخذ الحق من نفسه على حين أن كثيراً من الناس لولا القضاء لفروا دون أن يؤدوا ما عليهم من حقوق من ناحية، ومن ناحية أخرى أنهم عاجزون ضعفاء يقضى عليهمولا يقضون على أنفسهم ولا على الآخرين وهذا التقابل بينه وبين الآخرين يصنع تميز الشاعر.

وتوحي الأفعال التي تعلقت بالشاعر في هذه الأبيات «15، 16، 22» بجو الحرية التي كان يتنفسها الشاعر، والتي صبغت رؤيته للعالم بهذه الألوان الزاهية، الأمر الذي يبدو مناقضا لحالة الأسر فهو محجوب عن الحركة وكان قادرًا يمضي ما يريدمتى يريد ويختار ما يشاء.

وفي البيت الأخير من بنية رد الأعجاز الفعلية لطرفة:

مَضَوْا وَبَقِينَا نَأْمَلُ العَيْش بَعْدَهُمْ   أَلَا سَارَ مَنْ يَبْقَى عَلَى إِثْرِ مَنْ يَمْضِي

وفيه يحاول طرفة أن يكسر حدة التعلق بالحياة، فقد أخذت الحياة في دورتها آباء الشاعر، ويأتي الطباق بين مضوا وبقينا ليوحي بكون الجميع على مسمع من الموت وهو تجسيد لحالة الرحيل عن الدنيا، ومسوغ فني لاستخدام «ألا» التنبيهية لينبه الشاعر المتلقي ويعزي نفسه: «أَلَا سَارَ مَنْ يَبْقَى عَلَى إِثْرِ مَنْ يَمْضِي» فكأن الحي يتبع الميت والموت يتبع الجميع!

وقد جاء التعبير عن مضي السابقين بالفعل الماضى «مضوا» لذهابهم عن الحياة وعن الباقين بالماضي أيضا ولكنه ثبات خادع، سرعان ما ينقلهم إلى المستقبل بالفعل «نأمل»، وعند هذه اللحظة تدخل الأفعال المضارعة التي تخلص للحال «يبقي»... «يمضي» دليلا على تجدد الحياة

ولكنه تجدد أشبه بالسير في نفس المحل، فلا أمل للنجاة من الموت، سواء للطلقاء أو للمأسورين كطرفة في انتظار الموت.

ويلح هذا الإحساس على شعراء آخرين كأبي الطمحان القيني:

وَقَبْلَ غدٍ، يا لَهْفَ نَفْسِي على غَدٍ إِذا راحَ أَصْحابِي ولَسْتُ بِرائِحِ

فقد عبر عن رحيله بصيغة الفاعل الثابتة المنفية، وعن رواح الآخرين بالفعل إشارة إلى حريتهم وعجزه.

وفي بيت آخر لنفس الشاعر يقول:

يَقُولُونَ هَلْ أَصْلَحْتُمْ لِأَخِيكُمُ وَمَا القَبْرُ فِي الأَرْضِ الفَضَاءِ بِصَالِحِ

وتتكرر بنية رد الأعجاز ولكن في مفارقة دالة، فمهما، أصلحوا القبر، فليس القبر بالمكان الصالح، بل ليس المكان الذي يضم القبر كله بصالح لأنه أرض فضاء يخلو من أي أثر للحياة بشرًا أو حيوانا أو طيرًا أو زرعًا.. فلا شيء فيها سوى الموت ولذا فهي غير صالحة ولو صلحت لما صارت فضاء.

وأما أبو ذؤيب فيعزي نفسه بذكر عظماء سادوا ثم مضوا:

وَمِثْلُ السَّدُوسِيينَ سَادَا وَذَبذَبَا   رِجَال الحِجَاز مِنْ مَسُودٍ وَسَائِدِ(1)

ويوحي الفعل الماضي «سادا» باستقرار هذه السيادة ورسوخها، ولذا لا يلحق بهما مسود أو سائد ومع ذلك طواهما الموت. وهو لون من تعزية الذات وإشارة إلى طغيان الموت وجبروته.

ومن خلال تلك البنية ينفذ الجاهلي أفنون التغلبي إلى شراسة الموت الذي لا يشير إليه فيقول:

لَعَمْرُكَ مَا يَدْرِي امْرُؤٌ كَيفَ يَتَّقِي   إِذَا هُوَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ اللَّهُ وَاقِيَا

فيقسم بالمخاطب الحي فقد ولى عمر «أفنون» على إثر لدغ الحية له وأصبح يعرف قيمة الحياة ويأسف على روعتها، ويحذف فاعل ومفعول يتقي فقد يكون الموت أو الشر مفعولًا؛ وكلاهما لا يريد الشاعر أن يذكره، فيجعله غائبا بالفعل حاضرًا بالقوة، ويشترط للنجاة من الموت أو الشر، أن يجعل الله للمرء واقيا... فيعزي نفسه لأن إرادة الموت أكبر من إرادته.

---

(1) السدوسيان: رجلان، ذبذبا: علقا وحيرا.

وكذلك يعرض بشر عن ذكر الموت في مفارقة دلالية تدفع إلى اليأس فيقول لابنته:

فَرَجِّي الخَيْرَ وانْتَظِرِي إِيَابِي إِذَا مَا القَارِظُ العَنَزِيُّ آبَا (1)

فالشاعر يعلق رجوعه على إياب ذلك الذي خرج يبحث عن القرظ فلم يعد تيئيسا لابنته وإطلاقًا لزفرات ضاق بها صدره.

ويصنع أبو ذؤيب مثل تلك المفارقة أيضا في قوله:

يَقُولُونَ لَمَّا جُشَّتِ البِئْرُ أَوْرِدُوا فَلَيْسَ بِهَا أَدْنَى ذِفَافٍ لِوَارِدِ (2)

فيستعير البئر للقبر، ويجعلها بئرًا عدمية فليس فيها سوى الموت، ويجرد فعل الورود من مدلوله المفعم بالحياة لأنهم سيوردون الشاعر القبر، فأي وحشة تصنعها تلك المفارقة، وأي خيبة أمل تلحق الشاعر والمتلقي بين معنى البئر التي تستمد منها الحياة روعتها وتجددها ومعناها، وبئر الشاعر الجامدة الميتة!، وهو ما أتاحته تلك البنية للشاعر والتي وظفها هذا التوظيف المؤثر البديع.

لعب الفعل إذن هذا الدور البارز في تدوير المعنى في بعض تلك الأبيات، وصنع المفارقة الدلالية في غيرها وعلى ذلك كان عنصرًا فاعلا في خلق الدلالة وظلالها التأثيرية المختلفة، بالإضافة لما وفر للأبيات من ثراء موسيقي.

---

(1) القرظ: شجر يدبغ به، القارظ الذي يجمع القرظ، ويضرب مثلا لمن خرج ولم يعد، راجع حديث القارظ العنزي في لسان العرب، والبيت في اللسان

(2) جشت: كنست. و«الذفاف»، الشيء اليسير الخفيف من ماء.

الأسماء في بنية رد الأعجاز على الصدور:

ومنها قول عبد يغوث بن صلاءة:

أَقُولُ وقد شَدُّوا لسانِي بِنِسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا عن لِسَانِيَا

والشاعر في البيئة الجاهلية كان كالشمس علوًا وفائدة لقومه، وما الشاعرإلا لسان فهو عضو غال على الشاعر وقومه، ولذا لا يطلب الشاعر من آسريه بعد أن يئس من إطلاق سراحه إلا إطلاق لسانه لينوح على نفسه، ومن هنا تكرار دال اللسان مرتين أو كأنه يقول ما قاله المتنبي:

لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم يسعد الحالُ

ويتكرر دال الخمر في بيت حاتم الطائي:

فلَوْ أنَّ عَيْنَ الخَمْرِ في رَأْسِ شَارِفٍ من الأُسْدِ وَرْدٍ، لاعْتَلَجْنَا على الخَمْرِ

بكى حاتم الأطلال وآمن بفنائه، فحتى الأماكن تموت- في أبياته الأول من هذه القصيدة-(1) فيبحث عن اللذة كل بحث، وفي بيئة فقيرة كتلك التي عاشها الجاهلي ربما كانت الخمر والنساء مصدر المتعة الوحيد.

(1) راجع قصيدته في الديوان الملحق، 314.

ويفسر أدونيس إلحاح الجاهلي على ذكر الخمر والشغف بها «لأنه يعلل نفسه بنسيان زمانه الذي ولى وزمانه الذي حل وزمانه الذي سيحل، فهو محاط بمثلثغير متجانس الأضلاع، هناء الماضي، وعناء الحاضر، وفناء المستقبل، وقد تفعل الخمر المستحيل، فيتوهم الشاعر من خلالها بأنه قادر على احتواء الزمن وتوجيهه نحو ما يريد»(1).

وإذا كان حاتم- قبل موته- يقاتل حتى الأسد في الجبال على هذه المتعة التي ترد عليه شيئًا من روعة الماضي، فإن عبد يغوث يعرض عن المتعة الثانية «النساء» في قوله :

وَظَلَّ نِسَاءُ الحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا

وهو يصور النساء من حوله بالمياه الآسنة إعراضا واستبشاعا لمنظرهن، فهو على حال لا تدعو للوصال، والنساء اللاتي يراودنه نساء أعدائه، فلا حاجة به إليهن لأن أيدي قومهن ملطخة بدمائه التي ستسيل عما قليل.

ولامرئ القيس في نفس البنية بيت يقطر ألمًا وحسرة ومر بنا في بحث التكرار:

فلو أَنَّها نفسٌ تمُوتُ جَمِيعةٌ ولكنَّها نَفْسٌ تَساقَطُ أنفُسَا

ولزهير بن جناب:

(1) ديوان الشعر العربي، اختيار وتقديم أدونيس، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1964، 2/ 16.

أَبَنِيَّ إِنْ أَهْلَكْ فَإِنِّي قَدْ بَنَيْتُ لَكُمْ بَنِيَّهْ

وبالإضافة للموسيقية الحانية التي تترقرق في البيت بين بني- بنيت- بنيه. نجد رد الأعجاز على الصدور يوحي بتدوير المعنى وحنان الأب الذي يغمر أبناءه،فالشاعر لا يحفل بشيء قدر احتفاله ببنيه، فقد كان سعيه من أجلهم لا من أجل نفسه فهم أولًا وهم أخيرًا. ويختلف البحث مع الأستاذ الجليل/ محمود شاكر الذي يرى أن «بنيه» «من البناء»(1). ويحسب أنها تعود على أبناء الشاعر محذوفة أداة النداء، ويكون المعنى إنني قد بنيت لكم بناء أي بناء، يا بنيَّ.

5- 1- بنية التقابل:

للبديع فتنة أي فتنة، فتنت الشعراء من قديم، فجنت على المواهب الفريدة الجبارة كأبي تمام ولم يسلم البلاغيون من هذه الفتنة، فقسموا وشعبوا حتى غدا البديع لكثرة المسميات وعدم ارتباطها بالتحليل شروطًا سابقة التجهيز تحكم النصفي معيارية جامدة دون النظر إلى السياقات المختلفة لورود صور البديع، الأمر الذي أفقد البديع في كتب البلاغة حرارة التحليل وبيان آثاره في خلق النص وبناء عبقريته.

(1) طبقات فحول الشعراء، 1/ 36 هامش الصفحة.

وبالطبع لم تسلم بنية التضاد من هذا، فقد قسم القدماء التضاد بين الألفاظ إلى المطابقة والمقابلة، وكلاهما يقوم على علاقة التضاد بين المتقابلين، والفرق بينهما عندهم فرق كمي، فإذا كان التضاد بين مفردتين كان طباقًا، وإذا زاد على هذا الحد فهي مقابلة يقـول السكاكي: الطباق أن تجمع بين متضادين، والمقابلة هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما(1).

وتخلص ابن الأثير(2)من هذه المغالاة، فجعلهما شيئًا واحدًا هو المقابلة، وقسمها إلى قسمين رئيسيين: الأول: هو مقابلة الشيء بما يضاده، والثاني: هو مقابلة الشيء بما لا يضاده وسماه أبو هلال العسكري وحازم «المخالفة»(3)، ولهما فروع عديدة ستظهر في تضاعيف البحث.

ويأتي التقابل في إطار ما يعرف بالبنى المعنوية التي تتعلق بالمعنى فتخالف البنى اللفظية التي مرت آنفا من جناس وتكرار، إلا أنها تلتقي بالجناس فيما أسماه ابن رشيق تجنيس المطابقة(4)، ولعل هذا يكون مسوغاً لسوق المقابلة في إطار البنى الموسيقية للشعر.

---

(1) مفتاح العلوم، السكاكي 423، 424.
(2) المثل السـائر 2/ 265، وما بعدها، حذا العلوي في طرازه حذوه فعنون الباب بالتطبيق ولكنه قصـر العناوين الفرعية على المقابلة ونقل الكثير من أمثلة ابن الأثير. انظر الطراز 383.
(3) الصناعتين، 324، 348، منهاج البلغاء، 48.
(4) العمدة 2/ 12 بتصرف.

وتشكل المقابلة أو التضاد إحدى الظواهر الأساسية التي يقوم عليها الشعر والحياة جميعا. فالحياة تشمل السكون والحركة، والليل والنهار، والجنوب والشمال والشروق والغروب، والذكورة والأنوثة، والبر والبحر وكلها بنى متقابلة ومشاعر الإنسان وأحواله تتباين وتتضاد ولذا حفلت قصائد الغزل والأغاني بالمقابلة بين حال الشاعر قبل الحب وبعده...

وتسوق التجربة الشعرية الشاعر إلى المقابلة فتضفي على تجربته مائية وحركة فالمتلقي يفاجأ بالمقابل الذي عادة لا ينتظره وربما فوجئ الشاعر أيضا به.

يقول حازم القرطاجني: التضاد: هو مفاجأة اللفظ بما يضاده(1) هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها تجعل القصيدة تتخلص من الرتابة بالانتقال من جو إلى جو آخر، ويرتبط حظ هذه البنية من التأثير ومعظم مكونات الشعر كذلك، بتعلقها بالنص تعلقا عضويا فاعلا، يفقد النص بغيابها ما يكسبه بحضورها فيه.

فالنفوس- كما قال حازم- تجد في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات «التكرار والجناس وغيرهما» والمتضادات «المقابلة» وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا... لأن تناصر المتماثلين والمتشابهين أسكن من النفس موقعا من سنوح ذلك في الشيء الواحد...

---

(1) منهاج البلغاء 49.

وكذلك أيضا مثول الحسن إزاء القبيح والقبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد، وتخليا عن الآخر. لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبًا(1).

وثَمَّ متقاربتان أسلوبيتان لافتتان أفاد البحث منهما الأولى مقاربة د/الهادي الطرابلسي(2) ومقاربة د/محمد عبد المطلب(3)، وفي مقاربة الهادي اهتم بالجانب اللغوي لهذا الفن «المقابلة» واتخذ الرصد في معظمه جانبًا شكليًا موضعيا متأثرًا إلى حد بعيد بالقسمة التي قسمها القدماء لبنية رد الأعجاز على الصدور، دون الرجوع إلى التحليل لنماذج شعرية ثرية ثراء باذخًا إلا في القليل النادر. بينما زاد عبد المطلبمن الاهتمام بفائض الدلالة الجياش الذي توفره المقابلة، في تحليلات ذكية لا تغفل التقعيد والرصد وعلى كل فقد كانت مقاربة الهادي رائدة فيها ما يعتور الريادةمن نقص أحيانا، ومقاربة عبد المطلب بصيرة وناقدة.

---

(1) نفسه،44-45.
وأجاد أحد الشعراء فلخص القضية قال:
فـالـوجـه مـثـل الصـــبـح مـبـيـضُ   والـفـرغُ مـثـل الـلـيـل مســـودُ
ضـــدان لـمـا اســتجمعـا حســنـا   والضـــد يـظـهـر حسـنـه الضـــد
دوقلة المنبجي ضمن أجمل 20 قصيدة حب، فاروق شوشة، مكتبة الأسرة 1996، 158.
(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، للهادي.
(3) التكوين البديعي، لعبد المطلب.

المقابلة والزمن:

الزمن هو أغلى عناصر الحياة لا يمكن إدراك ما فات منه ولا شراء ما يأتيمنه فما الحياة إلا الثواني والساعات التي تشكل عمر الإنسان، ويشعر المرء بقيمة الزمنفي اللحظات الحرجة من حياته لا سيما أوقات الشدائد سواء في حياة الفرد أو الأمة فيندم الإنسان على ما فاته من عمر دون حصاد أو متعة في حالة الجاهلي؛ والأمة على ما أهدرت من زمن دون بناء وترسيخ.

ولا شك أن الإنسان يشعر بقيمة الأشياء العظيمة عندما يفقدها أو تفوته ومنها الزمن الخاص «العمر» عند توديع الحياة فتكون له قيمة أي قيمة تستحق البكاء والنواح عليها لا سيما عند أناس «دنيويين»(1) لم تكن الآخرة تعني بالنسبة لهم شيئًا.

يقول الحق جلا وعلا: (وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُمْ بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ)(2).

---

(1) في الفكر الديني الجاهلي، د: محمد إبراهيم الفيومي، دار المعارف، 1983، 170 وما بعدها. وانتشرت بعض الديانات السماوية في جزيرة العرب ولكنها لم تشكل تيارا بل تناثرت تناثر الواحات النادرة في الصحراء الشاسعة، ولم يصب الحقيقة من ذهب إلى تحلي معظم العرب بالحنيفية، يقول د: عبد الإله الصائغ: كان معظم العرب على دين إبراهيم، الزمن عند شعراء قبل الإسلام، 19، وراجع: في ديانات العرب الملل والنحل الشهرستاني 2/ 235، وما بعدها. والشعراء الحنفاء «معنى الحنيف» في مفهوم العرب الجاهليين: هو الإنسان الذي نبذ عبادة الأصنام والأوثان وسائر العبادات، واتبع ملة إبراهيم وسنته. الشعراء الحنفاء، د/ أحمد جمال العمري، دار المعارف، ط 1، 1981، 78.

(2) الجاثية: 24.

وقال زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبُ   ومن تخطئ يعمَّرْ فيهرمِ (1)

وقد كان إيمان الجاهلي بالحاضر راسخًا، بسبب إحساسه بأن العمر موقوت وأن العمر الحاضر هو الجزء الوحيد من الزمن الذي يمكن الإمساك به، وكانت السمة الغالبة على رؤية الجاهلي للحاضر هي القلق، فكأن الحاضر وقت موهوم أو زائل(2) ولكن الحاضر يظل الحقيقة الوحيدة التي يؤمن ويتشبث بها الجاهلي لأن الموت معادل للعدم عنده.

وأول عناصر التقابل التي تقابلنا هي التقابل بين الليل والنهار(3) وقد ارتبط النهار في حياة الجاهلي بالنور والحركة والنشاط وارتبط ليل الجاهلي بالسأم والظلام والسكون وما قول امرئ القيس إلا شاهد هذا:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي   بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فيا لك من ليل كأن نجومه   بكل مغار الفتل شدت بيذبلِ(4)

ويلعب التقابل بين عناصر الزمن من ليل ونهار وغروب وشروق، وقر وقيظ دوره في بناء القصيدة الجاهلية وبيان أهمية الزمن وأثره في حركة الحياة والأحياء وانقضاء الآجال.

---

(1) شرح القصائد العشر، التبريزي، المكتبة الأزهرية للتراث، 1992، 122.

(2) الزمن عند الشعراء قبل الإسلام، 81، والتمس مصادره هناك.

(3) على الرغم من الدراسة المستوعبة التي خطها د: عبد الإله الصائغ «الزمن عند شعراء قبل الإسلام» وتقسيمه للزمن بدءا من الدقيقة إلى الدهر إلا أنه من أسف لم يتناول الليل والنهار وهما جديران بدراسة كاملة.

(4) شرح القصائد العشر، التبريزي، 36، 37، ويذبل: جبل.

ففي بيت امرئ القيس:

1- لقد دَمعت عيناي في القَرِّ وَهَل تَدمَعُ العَينَانِ إِلا مِنَ الغَيظِ

فنجد أن التقابل بين القر والقيظ كان له دلالة على استمرار البكاء مع تعاقب البرد والحر في اليوم بأوقاته والعام بفصوله، فالبكاء كان سمة غالبة على الشاعر لا سيما بعدما أصابه من مرض واغتراب.

ولذا يأتي السؤال التقريري الممتلئ بالحسرة مع «إلا» التي تقصر التدماع على الغيظ، وتجعل البكاء بسبب عاطفة الغيظ التي تجمع بين الغضب وعدم القدرة على رده، ولعل البيت يبلور قصة الشاعر مع الحياة.

وكما كان القر والقيظ مجمع ألم وغصة وبكاء، كانا ساحة لذة ومتعة عند المتلمس:

وَلَمْ يَصْطَبِحْ فِي يَوْمِ حَرٍّ وَقِرَّةٍ حُمَيَّا، فَدَبَّتْ فِي مَفَاصِلِهِ الخَمْرُ

فالشاعر نال الخمر وهي رمز للمتعة والوفرة في المجتمع الجاهلي في الحر والقر ولكن الشاعر لأن متع الحياة قليلة لا سيما وهو يقول قصيدته فارًا من عمرو بن هند يقرن هذه المتعة باليوم بعكس امرئ القيس الذي جعلهما «القر والقيظ» غير مرتبطين بزمن في إشارة إلى ديمومتهما.

ومع حركة الحياة والأحياء تلقانا بنية التقابل بين البكور والرواح وغروب الشمس وطلوعها في أبيات عبيد بن الأبرص(1):

يا حار ما راح من قومٍ ولا ابتكروا إلا وللموت في آثارهم حادي
يا حار ما طلعت شمس ولا غربت إلا تَقَرَّبَ آجالٌ لميعاد
هل نحن إلا كأرواحٍ تمرُّ بها تحت التراب وأجسادٌ كأجساد

وتجلي المقابلة بين الغدو والرواح، قدرة الموت الذي يحصد هذه الحركة وفاعلها في البيت الأول. وفي البيت الثاني تأتي الآجال فاعلًا، فليست المقابلة بين طلوع الشمس وغروبها هي الفاعل الحقيقي في موت الإنسان، بل إن الآجال هي الفاعل الحقيقي فهي- في البيت- التي تسعى إلى هوة الموت السحيقة وهي مفارقة عجيبة، لا يتهم الشاعر فيها الحياة ودورتها المتعلقة بالشروق والغروب بموته، ولكنه يرى أن الآجال هي نفسها التي تبحث عن تلك النهاية.

وهذه الرؤية عكس رؤية المسجاج:

وأفناني وما يَفْنَى نَهارٌ وليلٌ كُلَّمَا يَمْضِي يَعُودُ
وَشَهْرٌ مُسْتَهَلٌ بعدَ شَهْرٍ وحَوْلٌ بعدَهُ حَوْلٌ جَدِيدُ

---

(1) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح د/ حسين نصار، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ط 1957،1، 46.

وفي البيتين يربط الشاعر بين المتقابلات الليل والنهار والشهر والحول القديمين والشهر والحول الجديدين وفناء عمره، وهي الصيغة التي ارتضاها معظم شعراء العربية.

ويلاحظ انتهاء الشطر الأول من البيت الأول بكلمة النهار وبداية الثاني بالليل وكأن الشاعر يقسم اليوم إلى شطرين مع قسمة البيت الشعري، فالنهار، والحركة فيه أفنيا الإنسان في الكدح والعناء.ويقابل في الشطر الثاني مع حضور الليل، بين المضي والعودة التي يختص الشاعر الليل بهما، وما فيه- ليل الجاهلية- من ثقل وبشاعة، حيث ينفرد الإنسان بنفسه وينام الأحياء، وتتضاعف هذه البشاعة مع الشيخوخة وما يعرف عنها من أرق وأمراض «الشاعر طاعن في السن» الأمر الذي يوحي بوطأة الليل على الشاعر، ولا يغيب عن السياق اشتراك كل المتقابلات الزمنية في البيت من ليل ونهار وشهر (قديم) وشهر جديد وحول قديم وجديد في فعل الإفناء.

وفي بيت ساعدة بن جؤية يكون اختيار المنية للأشخاص هو العنصر الفاعلفي بنية التقابل:

8.وما إنْ يَتَّقِي من لا تَقِيه مَنيَّتُه فيُقصِر أو يُطِيلُ

فالتقابل بين قصر العمر وطوله ليس مصادفة، وإنما هي المنية التي تتراخىعن بعض الآجال فتطول وتجذب بعضها فيقصر، فالإنسان مفعول به وليس فاعلا:

وفي بيت المستوغر بن ربيعة نجد بنية التطابق وهي تشير إلى دورة الحياة:

مِئَةٌ أَتَتْ مِنْ بَعْدِها مِئتانِ لِي وَازْددْتُ من عَدَدِ الشُّهورِ سِنِينَا
هَلْ ما بَقَا إلَّا كما قَدْ فاتَنا يَوْمٌ يكُرُّ وليلةٌ تَحْدُونَا

ويبدأ البيتان بعد السنين بالمئات التي ينسبها الشاعر لنفسه فهي زمانه الخاص ويجعل من نفسه فاعلًا لا مفعولًا «ازددت». وتأتي بنية التقابل في البيت الثاني بين بقي وفاتنا، في إشارة إلى السأم والضجر الذي يعتري الشاعر فما فات مثل ما بقيمن الحياة.

ويقابل في الشطر الثاني- من بيته الثاني- بين اليوم والليلة، الأمر الذي يوحي باستمرار الحياة دون أن تعبأ بالإنسان، ويعلق الكر باليوم لأن اليوم في هذا السياق يعني النهار، ويختار لفظة الكر وما فيها من مشقة وكدح وتكرار ممل فكأن صراعًا دائرًا بين الإنسان والحياة في النهار، وإذا كان النهار الناصع واضحًا في إفناء الإنسان بالكدح والمشقة، فإن الليل المظلم الناعم يلتف على الإنسان فيحدوه «يسوقه» في رفق إلى النهار ويجعل الشاعر فعل الحداء يقع لا على الشاعر نفسه بل وعلى النوع الإنساني كلهفي إشارة إلى دفع الليل الإنسان إلى النهار فيعمل عمله في إتلافه ليعود إلى نقطة البدء في دورة لا نهاية لها.

المقابلة والمكان والحركة:(1)

لا حركة بلا مكان، فالمكان هو الذي يحتضن الحياة وما فيها من حركة وللمكان في الشعر الجاهلي حضور بالغ الأهمية تجلى في أخذه حيزا بارزا في القصيدة الجاهلية ممثلا في الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة والصيد ولعب دورًا هامافي بعض قصائد رثاء الذات.

يقول أفنون التغلبي:

كَفَى حَزَنًا أن يَرحَلَ الحيُّ غُدوةً   وأصبحُ في أعلى إلَاهَةَ ثاويا (2)

وتبدو المفارقة في بنية التقابل بين رحيل الحي إلى الحياة ورحيل الشاعر منها ولا يقابل الشاعر بين الرحيل والبقاء، ولكنه يقابل بين الرحيل والثواء «طول المقام» وهل أطول من هذا المقام؟

ويختار «الحي» من مترادفات كثيرة كالقوم والناس، والركب... في تقابل دلالي بين الموت والحياة. وتأتي كلمة «غدوة» كميقات للتفرق بين الحي والميت ويقابلها الشاعر بكلمة أصبح وهو لون من ألوان التقابل بمعنى من المعاني، فلهم صبحهم ولي صبح، وأي صبح مع الموت والوحدة والوحشة!

---

(1) يرتبط المكان بما يسمى «التضاد الاتجاهي»dircctiona opposition ومثاله العلاقة بين كلمات مثل: أعلى≠ أسفل، ويصل ≠ يغادر... فكلها تجمعها حركة في أحد اتجاهين متضادين بالنسبة لمكان ما والأول يمثل حركة في اتجاه رأسي والثاني يمثل حركة في اتجاه أفقي.
Lyons نقلا عن: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، 103.

(2) إلاهة اسم مكان، الثواء طول المقام، وثوى: هلك.

فالشاعر يحمل تلك المفردة «أصبح» كل أمله وفجيعته على رغم ما تعورف عليه من كونها قرينة البشر والتفاؤل.

يخلق إذن الجاهلي فائضًا دلاليًا مخالفًا للعرف بتوظيف المفردات في بنى سياقية جديدة في حرية خالقه، ويلاحظ أن الحركة في هذا البيت حركة أفقية.

ويفيد طرفة من التقابل الرأسي في قوله:

1.فَمَنْ مُبْلِغٌ أَحْيَاءَ بَكْرِ بْنِ وَائِلٍ   بِأَنَّ ابْنَ عَبْدٍ رَاكِبٌ غَيْرُ رَاجِلِ
2.عَلَى نَاقَةٍ لَمْ يَرْكَبِ الفَحْلُ ظَهْرَهَا   مُشَذَّبَةٌ أَطْرَافُهَا بِالمَنَاجِلِ (1)

ولاحظ أن الشاعر الذي هزه الموت مصلوبًا يندب نفسه بذكر اسمه دلالة تفجع وكأنه يخاطب نفسه ويتساءل الشاعر من يبلغ أحياء بكر بموتي؟ ويحتمل وجهان: هل يوجد من يستطيع حمل هذا الخبر الفاجع إلى قومي! أو لعل الشاعر يستعطف هذا الـ«من» ليحمل هذا الخبر لقومه فلعلهم لا يعلمون!

ويقابل بين راكب وراجل مستغلا صيغة اسم الفاعل التي توحي بحرية الحركة، فالمقابلة هنا مقابلتان بين الركوب والمشي وبين الحركة وضدها،

---

(1) خشبة الصلب وكانت تشبه الناقة يقيد عليها.

فالركوب عادة للأوفر حظًا، ولكنه يركب مأسورًا إلى الموت من ناحية، ومن ناحية أخربهو محدود عن الحركة والآخر مطلق!

ويذهب طرفة لصنع المفارقة بين الموت والحياة، من خلال التقابل بين الناقة التي يركبها، ناقة الموت العقيم، والناقة الطبيعية الولود، ويأتي عمل المناجل في الأولى دلالة على عدم حس وجمود.

ومن التقابل الرأسي قول طرفة:

وَلَسْتُ بِذِي لَوْنَيْنِ فِيمَنْ عَرَفْتُهُ ولَاَ البُخْلُ فَاعْلَمْ مِنْ سَمَائِي وَلَا أَرْضِـي

ويستخدم الشاعر النفي مرتين، لينفي عن نفسه النفاق والتلون مرة، ومرة أخرى لينفي عن نفسه البخل، ولما كان الشاعر يأنف من البخل كل تلك الأنفة استخدم بنية التقابل الرأسية بين السماء والأرض، دلالة على مفارقته للبخل تحت كل سماء أظلته، وفوق كل أرض أقلته.

وفي حركة موضعية وهي التي تحدث في نفس المكان كغلق الباب نجد التقابل ينفذ من هذا المدخل ليعمل عمله في بنية التقابل.

يقول الأفوه الأودي:

9.وهالوا عليه التُّرْب رطبًا ويابسًا ألا كل شيءٍ ما سوى ذاك يُجْتبر

ويبدو التقابل بين رطبًا ويابسًا إشارة على فقدان الشاعر أي اختيار، فهو ميت فاقد الحركة، يختار الآخرون له أو على الحقيقة لا يختارون بل كل ما يقابلهم يصلحأن يطمر جسد الشاعر، ويبدأ الشطر الثاني بـ «ألا» التنبيهية التي توحي بالبكاء على هذا المآل، فكل كسر له جبر إلا الموت وهو نفس ما يقابل المرء في بيت يزيد بن خذاق:

قد رَجَّلوني وما بالشَّعر من شَعثٍ وألْبَسونِي ثيابًا غيرَ أخْلاقِ

ونجد التقابل بين ترجيل الشعر والشعث، وهو تقابل بين الموت والحياة فالشعث مرتبط بحركة الحياة، والترجيل مرتبط بالمتعة والدعة ولكن الشاعر يقابل هنا بين الموت والحياة، فالترجيل هنا يعني استعدادهم لقبره، والشاعر ينفي عن نفسه أن به شعثًا وكأنه يأبى هذا الترجيل لأنه ليس لمقابلة الحياة ومتعها ولكنه لمغادرتها، ويستثمر الشاعر هذا التقابل بين الموت والحياة، فيقابل بين الثياب الجديدة «الثياب الغير أخلاق» وحاله البائس الخلق فلأي شيء هذه الثياب وهذا الترجيل؟ للموت!

ويأتي بيت امرئ القيس:

وَصَيَّرَني القُرْحُ في جُبَّةٍ تُخَالُ لَبيسًا وَلَمْ تُلْبَسِ

ويعجب الشاعر من مرضه الجلدي، الذي كساه حلة ليست كالحلل، ولكنها حلة مهلهلة من القروح، ويطابق بين الملابس الخلقة القديمة المهترئة «اللبيس» وبين الثياب الجديدة، وهو ما يعرف بتجنيس المطابقة.وكأن الحياة آلت إلى لا شيء، يستوي فيها العري واللبس والجديد والقديم والوجود بالعدم.

ويُلاحظ على التقابل الحركي والمكاني، غياب البعد الرأسي إلا في بيتي طرفة وهو ما يؤكد على أن علاقة الشاعر بالحياة الدنيا كانت راسخة وأن علاقاته بالسماء والآخرة كانت واهية، فالتقابل بين العناصر الأرضية الأفقية مسيطر على بنية التقابل المكاني والحركي.

المقابلة والجانب الخلقي:

لا يعني غياب السماء بأجوائها الروحانية عن أفق الجاهلي، خلوه من حميد الخلال فقد تحلى الجاهلي بكثير من الصفات الخلقية الحميدة، كالنجدة والشجاعة والكرم والوفاء والحلم حتى عرف بعضهم بها كهرم بن سنان ممدوح زهير بن أبي سلمى، وعنترة وحاتم الطائي، والسموءل بن عادياء وقس بن ساعدة والأحنف بن قيس وغيرهم ودان بعضهم بالحنيفية كعمرو بن نفيل وزهير وغيرهم وإن بدوا كفصيل صغير يشذ عن القاعدة- الشرك والدهرية- ولكنه لا يكسرها.

ورغم ما تمتع الشعراء به من حرية كبيرة جعلت بعض قبائلهم تخلعهم كامرئ القيس وغيره إلا أن الجانب الخلقي كان رافدا كبيراً من روافد التجربة الشعرية تجلى في بنية التقابل يقول طرفة:

13.أَكُفُّ الأَذَى عَنْ أُسْرَتِي مُتَكَرِّمًا عَلَى أَنَّنِي أَجْزِي المُقَارِضَ بِالقَرْضِ

14.وَأَبْذُلُ مَعرُوفِي وَتَصْفُو خَلِيقَتِي إِذَا كَدَرَتْ أَخْلَاقُ كَلِّ فَتًى مَحضِ(1)

وبعد التمهيد لبنية التطابق بين تصفو وكدرت، بكف الأذى علي أسرته ليس قلة حيلة وضعفا ولكن تكرما، ورد الإساءة التي اعتبرها الشاعر دينًا لا بد من ردهفي إشارة أخرى على الحرية والقدرة، تأتي بنية التطابق لتعلو بالشاعر على غيره، فهي بمثابة كبح لحركة رد الإساءة والمعنى أنه لا يعكر صفو أخلاقه إلا الإساءة البالغة والفعل المضارع المتعلق بالفاعل (أبذل وتصفو) دليل تأكيد وتجدد لصفاء هذه النفس وبذلها المعروف، ويأتي الفعل الماضي بعد إذا الشرطية فيتحول للمستقبل(2)، ليقابل الشاعر بين نفسه وبين الآخرين إذا تعرضوا لما تعرض له من إساءة حيث يصفو هو ويكدر سواه.

---

(1) المحض: الخالص.
(2) مغني اللبيب 108/1.

ويقابل طرفة أيضا بين الأخلاق المتضادة من حلم وسورة(1) في قوله:

27.وَإِنِّي لَذُو حِلْمٍ عَلَى أَنَّ سَوْرَتِي إِذَا هَزَّنِي قَوْمٌ حَمَيْتُ بِهَا عِرْضِـي

ويأتي «بأن» تأكيدا لحلمه، ولكنه ليس حليمًا ذلك الحلم المحني على الضعفبل حلم القدرة والقوة، ويختار الشاعر الفعل هزني ليقابل قيمة الرسوخ والثبات الماثلة فيه وبين «هؤلاء القوم الذين» لا يملكون منه سوى «الهز» لا القطع أو القلعأو مرادفات كثيرة فيها القوة والعنف، وإنما يكتفي الشاعر بالفعل «هز»، وهو أهون أفعال التحريك ويقابل هذه الهزة العارضة بسورة تتمتع بالحكمة فتحمي العرض وحسب. ويلاحظ أن المدح الذاتي في البيت غير عالي النبرة أو مبالغ فيه ولكنه يأتي في إطار التقابل بين الحلم والسورة أدنى للقبول لا سيما وهو يأتي كرد فعل لهز الحليم.

ويقابل لبيد بين الحزم واللين في قوله:

(1) الحدة والشدة «اللسان».

5.الفتيَةُ البيضُ المصَا لتُ أشْبَعُوا حَزمًا ولِينا

ويصف لبيد أعمامه معددًا صفاتهم، فيبرئهم من كل عيب، ويختار صفات لها ظاهر وباطن، فالأبيض تعني النقي العرض من الدنس والعيوب(1) والمصلت السيف المشهر، والماضي في الأمور من الرجال(2)، وتأتي بنية التضاد بين الحزم، واللين لتضعهم في منطقة وسط بين الإفراط والتفريط، وهذا ما لا تؤديه بنية أخرى سوى بنية التقابل!! وكذلك ينتقل الأفوه الأودي من الذات إلا الآخر في قوله:

3.وجاء نساء الحي من غير أَمْرَةٍ زفيفًا كما زَفَّت إلى العَطَن البقر

....

5.فنائحة تبكي وللنوح درسةُ (3) وأمرٌ لها يبدووأمرٌ لها يُسْرْ

وتبين بنية التقابل في البيت الثاني، بين تبدو وتسر، على اشتمال الحزن على تلك النائحة ولعلها زوجه، فالحزن شملها جميعًا ظاهرًًا وباطنًا في دلالة على عمق الألم أو أن جزعها لا يحيط به الكلام، والسكوت غالبًا ما يحمل معاني يعجز اللسان عن النطق بها أو الإبانة عنها.

(1) لسان العرب ابن منظور.
(2) نفسه.
(3) درس الشيء: عفا أثره، اللسان، وهنا معناه وطأته وثقله يدوس بها الأحياء.

التقابل والجانب المادي:

وكما أفاد الجاهلي من الجانب الخلقي والتطابق بين الصفات الخلقية المتقابلة،أفاد من الجانب المادي للحياة، ففي بيت طرفة:

30.بِمَشْهَدٍ لَا وَانٍ وَلَا عَاجِزِ القُوَى   وَلَكِنْ مُدِلًّا يَخْبِطُ النَّاسَ عَنْ عَرْض

يلاحظ التدريج في الدلالة من الضعف والكسل في «وان» إلا فقدان الحركةفي العجز التي يقابلها الشاعر بالقوة، بل بأقصى درجات القوة والقدرة وهي الإدلال أي الهجوم من أعلى، وليس هذا فحسب ولكنه لا يلقي بالا للعواقب.

وتكرار النفي في البيت لون من ألوان التطهر من هذه الصفات، الأمر الذي تبدو معه بنية الترديد (ترديد النفي) أثيرة لدى طرفة فقد تكررت أكثر من مرة في قصيدته موضوع الدراسة.

وينقلنا حاتم الطائي من الجو الذاتي إلى العموم حينما يتحدث عن البشر والموت والفقر والغنى متخذًا من الموت صعيدًا يتساوى عليه كل شيء. كقول رابعة:

إذا صح منك الود فالكل هين   وكل الذي فوق التراب تراب

يقول حاتم:

4.وما أَهْلُ طَوْدٍ مُكْفَهِرٍّ حُصُونُهُ مِن المَوْتِ إلا مِثْلُ مَنْ حَلَّ
5.وما دارعٌ إلا كآخَرَ حاسِرٍ بالصُّحْرِ (1)

ويلفت النظر في هذين البيتين بنية القصر، التي تكررت ثلاث مرات مقرونة بدال الموت كبؤرة تجتمع فيها الأضداد، وتتساوى(2) بين القصر العالي المنيع والصحراء المكشوفة والدارع والحاسر والفقير والغني في دلالة على قدرة الموت وتعدد طرق وصوله للأحياء من ناحية، ولا جدوى التعلق بالحياة أو محاولة الهرب من الموت من ناحية أخرى.

وهو تمهيد لبيت تال يبحث الشاعر فيه عن المتعة والنسيان ممثلة في الخمر، التي تلهى بها وتعزى حيًا، فيطلبها حتى ولو أدركته المنية فيوصي زوجه:

أماوِيَّ، إمَّا مُتُّ فاسْعَى بنُطْفَةٍ من الخَمْرِ ريًّا فانْضَحِنَّ بها قَبْرِي

ويلاحظ أن حاتما بدأ مرتين بالأشياء المنيعة التي تقي الإنسان «الحصن العالي المنيع» و«الدرع» في حركة تبدأ من القوة إلى الضعف، إلا في الشطر الأخير من البيت الثاني حيث عكس سير الأبيات، فبدأ من الفقر إلى الغنى، الأمر الذي خالف توقع المتلقي برغم ما بدا في الأبيات من روح نثرية تقريرية.

---

(1) مكفهر حصونه: شديد متراكب، الصحر: الأرض اللينة تحيط بها الحجارة.
(2) يفيد أسلوب القصر هنا تساوي الحكمين، دلالة التراكيب، د/ محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط2، 1987، 44.

ويبدو أن التقابل بين الفقر والغنى كان هاجس حاتم الذي عرف بالكرم فيتكرر ذكرهما

وَعِشْتُ مع الأقْوَامِ بِالفَقْرِوالغِنَى سَقَانِي بكَأْسَي ذَاكَ كِلْتَاهُمَا دَهْرِي

ويشير الفعل الماضي إلى توديع الحياة ولم يكن حاتم يعيش معزولاً منفردًا بل مع الأقوام، ليس مع قبيلته فقط ولكن مع غيرها أيضا في جميع أحواله فلم يجعله الفقر يعتزل الناس ولا أبطره الغنى.

ويأتي الفعل «سقاني» المتعلق بالدهر، ليؤكد رؤية الشاعر التي تتلاقى مع رؤية غيره من الشعراء في قدرة الدهر على العطاء والمنع، فليس الكدح في الحياة سبب الفقر أو الغنى ولكنه الدهر وعمله.

والمال أيضا كان محور التقابل في بيت لبيد:

وافْعَلْ بمالِكَ مَا بَدَا لَكَ، إنْ مُعَانًا أو مُعِينًا

وقد مر البيت في بنية التجانس.

ومن بنى التقابل التي استخدمها لبيد للإحاطة بالنوع الإنساني وبيان مدى الحزن الذي يعم الأحياء لفقده قوله:

وتَرَاجَعُوا غُبْرَ المرا فِقِ مِنْ أخيهمْ يَائِسينا
في رَبْرَبٍ كَنِعَاجِ صَا رَةَ يَبْتَئِسْنَ بِمَا لَقِينَا (1)
مُتَسَلبَات في مُسُو ح الشَّعْرِ أبْكَارًا وَعُونَا (2)

فيقابل بين الأبكار والثيبات في دلالة على أن الحزن لفراقه حزن من نوع خاص حزن على قيمة كان يمثلها الشاعر... ولذا فالحزن يضرب كل حي في جنس النساء لا بناته وحسب، ولا يكتفي الشاعر بذلك، بل يجعلهن يلبسن ثيابا غليظة لتواكب الحزن والأسف الذي يعتريهن ليكون الحزن ظاهرًا وباطنًا.

2-5- بنية التخالف:

التخالف من البنى الفرعية التي تتفرع على جذع المقابلة، فإذا كانت المقابلة تتخلق بالتضاد الظاهر بين المفردات كالأبيض والأسود، فإن بنية التخالف من البنى التي يخلق منها الشاعر عالمه فهي مقابلة الشيء بما لا يضاده(3) كالأبيض والأحمر وليس ثمة تضاد ظاهر بين الأبيض والأحمر الأمر الذي يدفع المتلقي إلى تلمس أوجه التخالف بفك الرسالة من خلال جهد مواز لجهد المبدع في صناعتها،

---

(1) في ربرب كنعاج صارة: شبه النساء بسرب البقر. وصارة: اسم مكان.
(2) السلب: ثياب سود تلبسها النساء في المآتم.
(3) المثل السائر 2/ 273 ومصطلح التخالف مأخوذ من أبي هلال وحازم كما سلف.

فيرتبط المتلقي بنسيج القصيدة في حركة دائبة أخذًا وعطاء فيطيل أمد التلقى وهي غاية في حد نفسها، فيصل المتلقي إلى التأثير الذي هو غاية العمل الأدبي ولا يعني ذلك أن كل بنية تخالف تتمتع بهذه الميزة.

فابن الأثير يذهب إلى أن التخالف نوعان الأول: هو تخالف تكون المقابلة بين شيء وشيء بينهما من نوع المناسبة والتقارب ويقدمه على الآخر الذي ليسبين المتقابلين تقارب(1).

وقد نجح طرفة في إخراج نماذج رائعة من التخالف:

رَدِيتُ وَنَجَّى الْيَشْكُرِي حِذَارُهُ وَحَادَ كَمَا حَادَ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ

فالردى مخالف للنجاة من غير تضاد، والنجاة مفارقة للموت ومقاربة للحياة لأن كل نجاة فيها تجدد للحياة، وعلى ذلك يكون التقارب بين النجاة والحياة من جهة الخصوص في النجاة والعموم في الحياة مقابلا للموت.

ردى ≠ الحياة⟵ النجاة

ويلاحظ على بنية التخالف في هذا البيت كونها تستخدم الفعل الماضي للدلالة على تحقق موت الشاعر باشتقاق الفعل من مادة الردى، وتخالف الاتجاهات فأحدهما يذهب إلى الموت «طرفة» والآخر إلى الحياة «المتلمس».

(1) نفسه 2/ 273 وما بعدها.

وفي بيت طرفة:

52.تَرَى النَّاسَ أَفْوَاجًا عَلَى بَابِ لِيَعْلَمَ حَيٌّ مَا يَرُدُّ وَمَا يُمْضِـي

وترى التخالف بين يرد ويمضي، فضد يرد يأخذ أو يقبل، وليس يمضيوالمضي في الأمور يعني القدرة على الأخذ والقبول فهي علاقة السبب بالمسبب والشاعر يستحضر فاعلا للرؤية هو «أنت» المخاطب، لأنه يحس بعشى المحيطين بعمرو بن هند وهو عشى جماعي فهم ليسوا فردًا بل أفواجًا!

ويعرج طرفة على بنية المخالفة مرة أخرى في قوله:

يُقَالُ أَبَيْتَ اللّعْنَ وَاللَّعنُ حَظَّهُ وَسُوْفَ أَبَيْتَ الخَيْرَ تُعْرَفُ بِالحَبْصِ

ويخالف طرفة بين اللعن والخير، فاللعن ضده المدح، والمدح يكون نتيجة لمد اليد بالخير للآخرين. أي أن علاقته بالمدح علاقة سبب بالمسبب.

اللعن ≠ المدح والمدح سببه الخير.

ويستخدم طرفة الفعل المبني للمجهول «يقال» استنكارًا لهذه التحية «أبيت اللعن»(1) وتشكيكًا فيها.

(1) أبيت اللعن: سموت على أن تأتي ما تستحق عليه اللعن.

وثمة تقابل معنوي بين أبيت اللعن، واللعن حظه الذي يقصر اللعن على الملك وتخالف آخر بين الخير والحبص «الجور والغدر» فالخير ضده الشر والجور والغدر جزء من الشر فالعلاقة بينهما علاقة جزء بكل.

الخير ≠ الشر والجور والغدر جزء الشر.

وفي البيت كما لا يخفى ترديد لكلمة اللعن، وأبيت، دلالة على حنق الشاعر وغضبه على عمرو بن هند.

وتتحول بنية التخالف على يد امرئ القيس من الآخر للذات في قوله:

وَبُدِّلْتُ قَرْحًا دَامِيًا بعد صِحَّةٍ لعلَّ مَنَايانَا تحوَّلْنَ أَبؤُسَا (1)

ويلاحظ أن بنية التخالف تشمل البيت كله، فثمة تخالف بين القرح الدامي والصحة، فضد الصحة المرض، والقرح أشد حالات المرض أي أنه جزء من المرض والمنايا ليست ضد البؤس إذ ضد المنايا الحياة، والبؤس ضده الرخاء ولكن البؤس سبب المنايا، فهي علاقة السبب بالمسبب.

ويشير البيت إلى تغلب الموت على الحياة، فالتحول في شطره الأول من الصحة إلى المرض، وفي الثاني من الموت المحقق إلى ما هو أشد منه وهو البؤس الذي يجعل الشاعر يستعذب المنايا، والشاعر يجمع المنية ، لأن ما يلقاه من المرض، الموت أفضل منه.

---

(1) لعل منايانا تحولن أبؤسا: أي لعل ما بي من شدة الحال والبلاء عوض من الموت أو بدل منه.

وكما كان الفقر والغنى أحد روافد بنى التقابل، فإنهما لا يغيبان عن التخالف.

يقول امرؤ القيس:

أَلَا إِنَّ بَعْدَ العُدْم للمرءِ قِنْوَةً وبعد المشِيبِ طُول عُمْرٍ ومَلبَسَا(1)

فيخالف بين «العدم والقنوة»، وليسا بضدين، فالقنوة سبب الغنى الذي هو ضد العدم، وعلاقتهما «القنوة والغنى» علاقة السبب بالمسبب. وبنية البيت توحي بتقلب الأحوال من فقر وغنى، أي أن المرء ساكن والعدم والقنوة متحركان.

ويلاحظ أن الشاعر قدم العدم على القنوة، وكأنه يشير إلى أن الأصل هو الفقر «صنع حاتم الطائي نفس الصنيع فقدم المقتر على ذي الوفر» ورغم ذلك يؤكد على أن الشدة يأتي من بعدها الفرج، ولذا يربط القنوة بالمرء. ألا إن قنوة للمرء بعد العدم.

وثمة طباق معنوي بين المشيب وطول العمر والاستمتاع. فالمشيب مظنة الموت والمرض والشيخوخة كقول الشاعر سلامة بن جندل(2):

أودى الشباب الذي مجدٌ عواقبه فيه نلذَّ ولا لذات للشِّيب

---

(1) البؤس: شدة الحال والبلاء، ملبسا: المنتفع والمستمتع.

(2) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط7، د. ت. مفضلية 22، ص119.

الباب الثاني

البنية الدلالية

الفصل الأول:

الصورة الشعرية

الفصل الثانى:

البناء النحوى ودلالاته

الفصل الأول الصورة الشعرية

تمهيد:

غاية العمل الأدبي التأثير ووسيلته في ذلك التصوير الذي يشكله الخيال فيبث الحياة في الجمادات ويزيد الحياة تلونًا وعنفوانًا. ذلك أن الخيال الحر الخلاق يخلق من خلال خبراته التي توفرها له حواسه وثقافته القصيدة المتجاوزة للذات الشاعرة والزمن.

«فالفن نشاط إنساني يكمن في أن يقوم إنسان ما، بوعي وبواسطة إشارات خارجية معروفة، بنقل الأحاسيس التي يعاني منها للآخرين، والأخرون يعدون بهذه الأحاسيس ويعايشونها»(1).وهذه الإشارات الخارجية هي اللغة الفنية التي يوظفها المبدع «في نقل الإحساس بالأشياء كما يدركها وليس كما نعرفها، فتقنية الفن تجعل الأشياء غير مألوفة وتجعل الأشكال صعبة، إنها تزيد صعوبة الإدراك وتطيل عملية الإدراك، لأنها غاية جمالية في ذاتها ومن الضروري إطالتها»(2).

ويبدو أن صاحب هذا القول- الشكلاني الروسي شكلوفسكي- يركز على مادة الإبداع وجمالياتها التي تأتي الصورة الفنية في مقدمتها.

---

(1) ما هو الفن- ليف تولستوي- ترجمة عبدو النجاري، دار الحصاد، سوريا، ط 1، 1991م، 65.

(2) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ديفيد بشبندر- ترجمة- عبد المقصود عبد الكريم- الهيئة العامة للكتاب 1996، 104.

فاللغة الأدبية غير اللغة الاتصالية العادية، فالثانية على حد تعبير ديفيد بشبندر لغة شفافة بينما لغة الأدب تحتاج إلى تركيز وتحتاج إلى فحص دقيق لأنها غالبًا مبهمة وصعبة(1).

ويرجع البعض التعبير بالصورة في الشعر «إلى طبيعة العقل البشري فيرى أننا نتكلم بالصورة لأنه ليس بإمكاننا أن نتكلم بطريقة أخرى، واستعمال اللغة المجازية [عنده] يرجع إلى قصور في العقل البشري»(2).

وإذا كانت هذه المقولة مقبولة في شقها الأول إلا أن شقها الثاني يظل محل شك وذلك أن دليل العبقرية- الاستعارة كمثال- على حد تعبير أرسطو، لا يكون دليلًا على قصور في العقل البشري وهو ما يشارك فيه هيجل أرسطو فيراها هيجل طبعية وميزة العمل الشعري وأظهر عناصره ومحك الشاعرية يقول: «ما دامت الكلمات ذاتها ليست إلا رموزًا للتقديم فإن الأصل الحقيقي للغة الشعرية لا ينبغي أن يبحث عنه لا في اختيار الكلمات ولا في طريقة العرض التي تجمعت بها لكي تشكل جملًا ولافي رتبتها في الإيقاع والقافية... لكن في نموذجية الصور أو التقديم(3).

---

(1) نفسه 34.
(2) دوماسييه نقلا عن: الأسلوبية/ جورج مولينيه، ترجمة/ بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999، 42.
(3) بناء لغة الشعر جون كوبين، ترجمة الدكتور/ أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م، 233 وراجع مقولة دريدا في السابق 79.

والصورة الشعرية على ذلك سليقة مركوزة في الشاعر من ناحية وجزء لا يتجزأ من بنية العمل الأدبي من ناحية أخرى «وليست حلية أو زينة فهي ليست مجرد زخرف أو زينة وإنما هي مقولة إدراكية متخفية في شكل صورة»(1). تجسر الفجوة بين المباع وأفكاره «فالشاعر يستعمل الصورة ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل نقل الدلالة الحقة لما يجده»(2) .

وسوف نفصل ذلك في موضعه من هذا الكتاب إن شاء الله.

مصطلح الصورة الشعرية:

يرجع بعض النقاد العدول عن مصطلحات علم البيان إلى مصطلح الصورة الفنية إلى جانب ظاهري قريب يتمثل من وجهة نظرهم في البعد عن التعقيدات باستخدام المصطلحات المتشعبة لعلم البيان، والتي لا تدل على العمق أو الدقة في الدراسة ولا تعين على التذوق وسلامة الإدراك(3).

بينما يذهب آخرون إلى أن مصطلح الصورة الشعرية كان وليد زراية النقاد المحدثين على الشاعر القديم الذي لم يعرف إلا التشبيه أو الاستعارة.

---

(1) رحلتي من البذور إلى الزهور والثمر، د/ عبد الوهاب المسيري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002م، 436.

(2) الصورة الأدبية، د/ مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، د. ت، 217.

(3) التعبير البياني، د/ شفيع السيد- دار الفكر العربي- القاهرة- د. ت 139، والصورة والبناء الشعري، د: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د. ت، 17 بتصرف.

بينما يعنى الشاعر المعاصر بالصورة تلك التي تتمتع بطابع رمزي. فالرمز هو طابع الشعر المعاصر بعد أن كان التشبيه هو هم الشاعر القديم(1). ولعل ذلك يرجع إلى تأثر النقاد المحدثين بالنقد الغربي حينما لفت النظر إلى جانب الإيحاء في الصورة البيانية «فالرمز الشعري هو طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها»(2).

ويرى الدكتور/ مصطفى ناصف أن التفرقة بين الرمز والتشبيه والاستعارة تفرقة جائرة- إلا أن تكون على مستوى النص فثمة نص رمزي كامل بالطبع لا يوجد في الشعر الجاهلي- وذلك أن الشاعر التقليدي القديم لا يقول: دائما «أ» تشبه «ب» ولكن يقول فحسب «أ» تلتقي مع «ب» أو تتفاعل مع «ب». فإذا بدأنا نحل كلمة تتفاعل أو تلتقي أو تؤدي دورًا مشتركًا بينها وبين «ب» فقد بدأنا تغيرًا جذريًا في فهم الشعر وأزلنا العقبة الأساسية الوهمية وقضينا أو كدنا على كثير من سلطان فكرة التشابه»(3).

والحق أن الشاعر القديم في قصائده التي وصلتنا كان صاحب خيال خلاق صنع القصيدة المؤثرة والصورة الباهرة لا سيما إذا نظرنا إليه في إطار الحقبة الزمنية التي عاش فيها والثقافة الشفاهية التي شكلت زاده المعرفي في هذه العصور البعيدة. وينبغي للناقد عندما يتعرض لهذا النتاج الأدبي القديم أن يأخذ ذلك في الحسبان.

---

(1) الوجه الغائب - د/ مصطفى ناصف، الهيئة العامة للكتاب، 1993، 189 بتصرف.
(2) الرمز والرمزية- د/ محمد فتوح أحمد- دار المعارف، د. ت، 3.
(3) الوجه الغائب 189- 190.

يقول لانسون: يجب أن يكون لنا ذوقان: ذوق شخصي يتخير المتع والكتب واللوحات التي نحيط بها أنفسنا، وذوق تاريخي نستخدمه في دراستنا، وهو ما يمكن أن نعرفه بأنه فن تمييز الأساليب وتذوق كل مؤلف في أسلوبه بنسبة ما في الأسلوب من كمال(1). وهو ما سيحاول البحث أن يفيد منه عند تناوله لهذه الأشعار.

مفهوم الصورة الشعرية:

يتوسع البعض في مفهوم الصورة الشعرية فيجعلها تشمل كل عناصر الإبداع الشعري بدءًا من الإيقاع ومرورًا بالنحو والبديع إلى معطيات الخيال البيانية «فالصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملةفي القصيدة مستخدما طاقة اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»(2)

---

(1) النقد المنهجي عند العرب د/ محمد مندور- نهضة مصر القاهرة- د. ت- 405، وانظر: الشعر الجاهلي، د/ محمد النويهي 1/ 121. وفي نقد الشعر «الكلمة والمجهر» د/ أحمد درويش، دار الشروق، ط 1، 123، 1996.

(2) الاتجاه الوجداني في نقد الشعر، د/ عبد القادر القط، مكتبة الشباب، د. ت، والتصوير الفني في القرآن للأستاذ/ سيد قطب، دار المعارف، د. ت، 35، معيارا نقديا، د/ عبد الإله الصائغ، دار القائد، د. ت، 225.

وواضح من هذا الفهم أن الصورة الشعرية عند أصحاب هذه الرأي تلتقي مع الأسلوبفي معناه العام، ولكن البحث في هذا الفصل معني بالصورة البيانية الفاعلة في البناء الشعري والتي لا تنعزل عنه بالضرورة إلا تحت إلحاح وضغط تفرضه شروط البحث.

فالقصيدة ليست صورة وليست إيقاعًا وليست نحوًا أو بديعًا ولكنها جماع ذلك في حالة وحدة وانسجام.

وإذا كان البعض يرى «أن أي محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية إن لم تكن ضربا من المحال»(1). وتسوغ ذلك بارتباط الصورة بالإبداع الشعري وما له من فردية ذاتية تتغير من شاعر إلى آخر(2). فإن البحث يرى ذلك لونا من ألوان الغلو فالشعر ليس روحًا ولكنه عمل بشري يمتاز بالكثير من الخصائص المادية التي يمكن الإمساك بها والوقوف على دراستها. وإلا لأصبح عمل النقاد ضربًا من المستحيل. وصاحبة هذا الرأي ذاتها لا تحجم عن تعريف الصورة وتحديدها إذ تقول: «هي التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح كاشف معبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية، غير أن البعد أو الأبعاد العميقة الأخرى لها لا يحسمها البعد المباشر

---

(1) الصــورة الشــعرية في النقد العربي الحديث د/ بشــري موســى صــالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994م، 19-20.

(2) نفسه ،20

ولا يصل إليها هي التي تتأبى تحديدا يضعها في نهج إبداعي مشترك عام تتفق مع غيرها وهنا تكمن الصعوبة ونلمس بوضوح قصور التحديدات التي لا تمس من الصورة إلى بعدها الواضح المشكوف»(1) والحق أن الناقد لا يحتاج ذلك التحديد الصارم الدقيق أو الجامع المانع للصورة الشعرية، فالأسلوب يعاني أيضا من كثرة التعريفات، ومعظم الدراسات الإنسانية تعاني نقص التحديد الصارم للمفاهيم ولكن ثمة حد أدنى يلقى اتفاق معظم النقاد قديمًا وحديثًا في الصورة الفنية خلقًا ومفهومًا ووظيفة.

وسوف تقصر هذه الدراسة نفسها على أظهر عناصر الصورة الشعرية في شعر رثاء الذات؛ وهما التشبيه والاستعارة بنوعيها باعتبارهما «أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام إن لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة إليها»(2) وكذلك لأنهما من بين الوسائل اللغوية «المجال الوحيد الذي يمكن فيه للمبدع- بشكل واضح- الاختيار بحرية غير محدودة بين العناصر اللغوية التي تشكل فضاء النص الأدبي»(3).

---

(1) نفسه،20.

(2) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، 27.

(3) الأسلوب وعلم الدلالة- ستيفن أولمان. ترجمة د/ محيي الدين محسب، دار النهضة للنشر، المنيا، مصر، 2001،30.

مصادر الصورة:

تأتي مصادر الصورة الشعرية أولا، باعتبارها المادة الغفل التي نهض البناء الفني عليها، ولذا ستسبق الوصف والتحليل. وسيكون للمناهج اللغوية «المجالات الدلالية» دورها الناجز في الوقوف على مصادر الصورة، فهي توفر للبحث لوناً من الروح العلمية، كما تفضي إلى ضرب من الإحاطة بالمدركات الحسية والمعنويةالتي شكلت الصورة ويتأتى ذلك إذا ما أخذنا النموذج الذي وضعه سوسير(1).

فالمعروف عن التشبيه كمثال، أنه يقوم على أركان أربعة هي المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه وباعتبار أن كلًا من المشبه والمشبه به دالان يكون وجه الشبه هو المدلول. وإذا كان نموذج سوسير يجعل العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية فإنه في الشعر تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة قصدية في جزء منها لأنها غاية العمل الفني وإن فاض المدلول بالعديد من الدلالات.

وقد فطن العرب إلى القصدية في نظم الشعر وبنائه فقالوا: الشعر كلام موزون مقفى، دال على معنى، ويكون من أكثر من بيت وإنما قلنا هذا لأنه جائز اتفاق سطر بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد(2)

---

(1) العلامة = $\frac{\text{الدال}}{\text{المدلول}}$

(2) راجع: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، 64. وانظر: الصاحبي، أحمد بن فارس، تحقيق السيد أحمد صفر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت، 465. والنص من الصاحبي.

وإن قصر ابن فارس القصدية على الوزن ويصرفها البحث إلى المعنى «المدلول» الذي اعتبره ابن فارس حدًا من حدود الشعر وذلك سواء أكان المدلول مذكورًا أو ملموحًا من السياق، وكذلك الاستعارة بنوعيها التي تقوم عند جل البلاغيين على التشبيه الذي غاب أحد طرفيه.وباستقراء شعر رثاء الذات وجد أن ثمة مشبهات رئيسية شكلت قطب فضاء النصوص التي دارت حولها المشبهات بها وسنتخذها محورا.

المشبهات:

وتشمل:

1- الإنسان وما يتعلق به:

أ- الذات: الأخلاق، المرض، المصائب، الموت.

ب - الآخر: الإنسان عمومًا، المرأة، الرجل.

2- الحرب وما يتعلق بها.

3- الحيوان.

4 المكان.

5- الزمان.

1. الإنسان:

الإنسان بطبعه كائن اجتماعي يميل إلى الآخرين فيأنس ببعضهم ويجد فيهم الحب والدفء والحنان «فعبر كل كائن إنساني كما يقول لوركا ينفتح مكان فريد حميم على العالم»(1)، وينفر الإنسان من بعضهم بسبب في كثير من الأحيان وبغير سبب في نادرها،وعادة ما تكون الذات محور الشعر الغنائي وهي في رثاء الذات أوضح ما تكون.

أ- الذات: كان لذات الشاعر في شعره العديد من الصور فهو طائر مهيض الجناح في البيت (2)(2)، وخيل مقيدة في البيت (36) عند طرفة، وهو ليث في البيت (14) عند عبد يغوث، وجامع القرظ الذي خرج ولم يعد (31) ورياح قوية تبدد العدو (11) عند بشر بن أبي خازم، وهو حمل ثقيلعلى الآخرين في البيت (2) لدى ساعدة بن جؤية، وذنوب بئر الموت (9) عند أبي ذؤيب، وهو غرر بقاؤه خدعة للذات والآخرين (1) عند الأفوه الأودي، وهو منديل يطوى فاقد القدرة على شيء (5) عند يزيد بن خذاق ويلاحظ على معظم هذه الصور أنها صور حسية بصرية باستثناء الصورة الحركية الأخيرة:

وطيَّبونِي وقالوا أَيُّما رجلٍ وأَدرجونِي كأني طيٌّ مِخراقِ

---

(1) جماليات المكان- غاستون باشلار- ترجمة غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط 2، 1984، 184.

(2) * ما بين الأقواس هو رقم البيت في القصيدة.

ومما يتعلق بالذات: الكلم المؤلم آلات تبري اللحم في البيت (9) عند طرفة والعين تذرف الدمع كأن بها خلاصة النباتات الحارة في بيتيه (34، 35)، والسر في صدر عدي بن زيد لا يوصل إليه فهو بين اللحاء والعود في البيت (13).

الأخلاق: فكان الحلم ماء يغمر الآخر بالخير (9) عند طرفة والأخلاق تصفو وتكدر كالماء في البيت (14) عنده كذلك.

المرض: تبدو صورة القروح في جسد امرئ القيس جبة بالية (1) والقروح في جلده نقش الخواتم في الكتب (3). في مقطوعته السينية.

المصائب: تجلت المصائب التي أصابت الشاعر في صورة الحدباءُ مُحكَمةُ العَضِّ عند طرفة (1)، وكانت كأس عذاب تحمل الرمض «الرمل الحارق» (38) عنده وبدت في ميدان الثأر للشاعر الأسير شآبيب موت تبدأ ولا تنتهي عنده كذلك(57).

الموت: يتصل الموت بذات الشاعر إذ هو يفني حياة الشاعر التي كان في يقينه أنها بلا بعث ولذا فقد كان مؤمنا بالحياة كافرًا بالموت، ولذا كان تفجعه على الحياة وامتلاؤه بالألم والحسرة باديا في أشعار رثاء الذات وإن كان رابط الجأش أحيانا باعتباره فارسا يحمل روحه على كفه.وقد صور الموت في صورة من يسلب الشباب والنفس والجرم عند امرئ القيس (6، 7) في قصيدته البائية، وصخرة يزحزحها الدهر عند المتلمس (1)،

وخدعة فهو ورود على غير منهلعند الأسود بن يعفر (4، 5)، وماء مر آسن عند طرفة (41)، والقبر إنسان يحيا عند المتلمس (2)، وسفاة القبر «التراب» إماء قواعد (4) عند أبي ذؤيب.

ويلاحظ على معظم هذه الصور أيضا تعلقها بحاسة البصر إلا صورتي طرفة فإحداها كأس العذاب الحارة المهلكة وتتعلق بحاسة اللمس والذوق والأخرى صورة الماء الآسن المتغير طعمه والتي استعيرت للمنية وتتعلق بحاسة الذوق والشم.

ب - الآخر:

الإنسان عمومًا: وتبدو صورة الناس في شعر رثاء الذات صورة وليدة تأمل الشعراء. فالرجل الذي يأمن الحوادث كالمقامر خاسر لا محالة عند سعية بن الغريض (8)، والناس حيال الموت سواء، أهل الحصون الشماء والبادون في الصحراء (4) عند حاتم، والإنسان لو كان في رأس جبل أشم يدركه الموت (20- 23) عند ساعدة بن جؤية، والناس عَصَافِيرٌ وَذِبَّانٌ ودود وَأَجْرَأُ من مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ عند امرئ القيس (2) في قصيدته البائية.

المرأة: تفتقر المرأة في شعر رثاء الذات إلى التفاصيل فليس لها وجه أو ملامح مميزة فهي أنثى وحسب، وإن حدد الشاعر سنها في قليل من صوره فهي عند امرئ القيس في سن الشباب:

يَرِعنَ إلى صَوْتِي إذا ما سَمِعْنَهُ كما تَرْعَوِي عِيطٌ إلى صَوْتِ أَعْيَسا

وعند لبيد أبكار وعون (22، 23):

في رَبْرَبٍ كَنِعَاجِ صَا رَةَ يَبْتَئِسْنَ بِمَا لَقِينَا
مُتَسَلبَات في مُسُو ح الشَّعْرِ أبْكَارًا وَعُونَا

وفي صورة أخرى يصور الشاعر النساء اللائي يراودنه عن نفسه في صورة الماء الآسن، يقول عبد يغوث:

وَظَلَّ نِسَاءُ الحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا يراودن من ما تريد نسائيا

ويصور الأفوه الأودي نساء الحي جئن معزيات كالبقر يعود إلى حظائره في المساء(3).

وجاء نساء الحي من غير أَمْرَةٍ زفيفًا كما زَفَّت إلى العَطَن البقر

وثمة صورة سمعية كما ترى في قول امرئ القيس والصورة الأخرى بصرية وإن فاضت بالحركة في قول الأفوه الأودي والجمود عند عبد يغوث.

الرجل بين الحب والبغض: تأتي صورة الرجل بين عدو وصديق ومثال يحتذى اخترمته المنية ولم يعفه من حبالها كرمه ومجده، ونجد الأخيرة عند أبي ذؤيب:

2.وَمِثلُ السَّدُوسِيينَ سَادَا وَذَبذَبَا رِجَال الحِجَاز مِنْ مَسُودٍ وَسَائِدِ

وثمة ممدوح من طرف خفي مدحه عدي:

وكنتُ لزازَ خَصْمِكَ لَمْ أُعَرِّدْ وقد سَلَكُوكَ في يومٍ عَصيبِ

فالمسلوك: هو الدر.

وألح طرفة على صورة كل من المولى والصديق والمهجو وهي صورة البعير الذي ينزلق عن المكان الزلق وإن أتبع الأخيرة بنبو عمرو بن هند المهجو عن المكارم:

51.أَبَا مُنْذِرٍ رُمْتَ الْوَفَاءَ فَهِبْتَهُ وَحُدْتَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرُ عَنِ الدَّحْضِ

وتكررت الصورة في بيتيه 7، 42.

7. واستنقذ المولى من الأمر بعد ما يزلُّ كما زلَّ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ

42.رَدِيتُ وَنَجَّى الْيَشْكُرِي حِذَارُهُ وَحَادَ كَمَا حَادَ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ

وثم صورة باهرة صور فيها بشر عدوه بالنيران التي تتلهب والتي تبدو فيها الذات شيئًا عصيًا على الموت إلا بالنار:

فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا

2. الحرب:

عاش العرب الحرب كما لو كانت شيئًا طبيعيا تفرضه في ضرورات الحياة وتزخر أشعار عرب الجاهلية بالحديث عن الحرب، وما لها من مآثر ترفع أقواما وتضع آخرين ففيها يعرف الرجال ويبنى مجدهم، وصور الحرب لم تخرج عن مألوف صورها في غير شعر رثاء الذات فهي وحش مفترس ذو ناب وناجذ عند بشر بن أبي خازم (15)، هي مشعلة يشب وقودها عند سعيد بن الغريض (4).

وتبدو أدوات الحرب في صور، منها الرماح تصور كطيور جارحة تختطف الناس. عند عبد يعوث (7). والقوس عدو خاتل يراقب الإنسان حتى يظفر بحياته عند المتلمس (11)، وكعب القناة نوى القسب(1) الممتلئ الصلب عند حاتم (14) والزحف، رياح قوية تلف الأعداء عند بشر (11) والنقع «الغبار» يشبه الضباب عنده كذلك (10).

وفي صور الحرب ترى عرام الحركة سواء في الحرب التي تبدي الناجذ والناب أو المشعلة التي تستعر بالنار أو الطيور التي تختطف المحاربين الأشداء أو الزحف الذي تشبهه الشآمية التي تبدد السحب أو النقع الذي يشمل المكان كالضباب.

3. الحيوان:

تغنى الشعراء بحيوان الصحراء وغيرة ناقة وجوادًا وغزالًا وسواها، واستعاروا بعضها كمثال للشدة كالأسد الهصور ومثلوا للأخلاق الكاذبة بأخلاق الذئاب من خساس الوحش، والحق أن لحظة توديع الحياة لم تكن لحظة وصف ولكنها لحظة تأمل- وليس الوصف مما يلائم التأمل- ولكن التأمل هو الغوص على المشاعر الدفينة وغايات الأشياء وإذا جاء الوصف فإنه يكون أشبه باللمسة الخاطفة. فالفرسعند حاتم مثل القناة (11)، ولكن ثم وصف طال وامتد لحيوان اشتهر في البيئة الجاهلية بأكله للجيف ومنها جثة الإنسان هو الضبع عند ساعدة بن جؤية في الأبيات (13، 14، 15، 16)،

---

(1) القسب: نوع من التمر غليظ النواة.

وذلك ليستدر عطف صاحبته ويبكي مآله ولعل هذا الوصف الطويل هو ما جعل جامع ديوان هذيل يجعل القصيدة في وصف الضبع.

وتبدو صورة البُدنِ وهي منحورة تتفجر بالدماء التي يشبه بها الجبل بعد سقوط الأمطار الغزيرة عليه عند ساعدة (22).

وكذلك صورة «السبد» ذلك الطائر الصغير الذي ينزلق عند المطر ولا يجد ما يكنه عند ساعدة كذلك (22) أيضا.

4. المكان:

كان المكان في شعر رثاء الذات ملجأ الشاعر الأخير سواء من حجبه الأسر «كعدي بن زيد» عن الترحل والانتقال فجال بخياله بعيدًا عن جو السجن وما يلاقـي فيه من قيود حديدية ثقيلة وقهر نفس طويل. وسيطرت على خياله في ذلك الشتاء ذكريات الحرية والانطلاق فالشتاء «أقدم الفصول الذي لا يضفي قدما على ذكرياتنا وحسب، بل يأخذنا إلى الماضي البعيد»(1).

(1) جماليات المكان. سابق 63.

وشكل الجبل أحد عناصر المشهد الذي يصوره عدي بالإضافة للبروق والأمطارواستطاع ذلك الفنان الفطري أخَّاذ الصنعة أن يجعل المشهد يبدو «معادلا موضوعيا» لحاله(1).

1.أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ باتَ فيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ شِيبِ
2.تَلوحُ المَشْرَفِيَّةُ في ذُراهُ وَيَجْلُو صَفْحَ دَخْدَارٍ قَشِيبِ
3.كَأَنَّ مآتِمًا باتَتْ عليهِ خَضَبْنَ مَآلِيًا بِدَمٍ صَبِيبِ
4.يُلَأْلِئْنَ الأَكُفَّ على عَدِيٍّ وَيُعطَفُ رَجْعُهُنَّ إلى الجُيُوبِ (2)
5.سَقَى بَطْنَ العَقِيقِ إلى أُفَاقٍ فَفَاثُورٍ إلى لَبَبِ الكَثِيبِ
6.فَرَوَّى قُلَّةَ الأَدْحَالِ وَبْلٌ فَفَلْجًا فَالنَّبِيَّ فَذَا كَرِيبِ (3)
7.فمِنْهُ دِيمَةٌ وَطْفاءُ سَكْبٌ وذُو نَزَلٍ تَفَرَّعُ في السُّيُوبِ
8.كَأَنَّ دُفُوقَ جَوْنٍ تَعْتَرِيهِ تُجَانِبُ قَاصِبًا فَحَنِينَ نِيبِ
9.يَجِيءُ بِما أَمَدَّتْهُ الثُّرَيَّا مُعِيرًا أَمرَهُ دِرَرَ الجَنُوبِ

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية الحديثة د/ محمد عناني- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- ط 1- 1996، 54. والمصطلح صاغه الشاعر الإنجليزي ت. س. أليوت. يقول: إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فنيا هي إيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث أو الشخصيات التي تعتبر «المقابل» المادي لتلك العاطفة.

(2) مكفهر: سحاب متراكب. شيب: اسم جبل. المآلي: جمع مئلاة وهي الخرقة يجفف بها الدمع. يلالئن: يحركن.

(3) ما تحته خط: مكان.

وآية ذلك، بداية من أول أبيات القصيدة حيث يبرز الصراع بين الذات «أرقت»، والآخر الذي لا يعرفه المتلقي على وجه اليقين، ولاحظ التوقيت الذي يوحي بالظلمة، والضجر، والضيق. فهل ما أرق الشاعر جو الطبيعة المكفهر أم جو الوشاية؟ فالشاعر في سجنه ينتظر إما العفو أو الموت.

ونمضي مع الشاعر لنرى أن البرق الجبار يرتقي رءوس الجبال، ونلاحظ اختيار الشاعر «شيب» فالشاعر أشيب، ثم التهديد بالموت- في البيت الثاني- حينما تلوح المشرفية «السيوف» في علاه. ولكنها لا تنال منه فهو دخدار قشيب، ثوب أبيض مصون، لا تدنسه الوشاية ولا تنال منه المصاعب، بل تظهر نصاعته وبياضه وقد يظن ظان أن استعارة الدخدار القشيب غير ملائمة لجو الحزن الأسيف المسيطر. ولكنها تبدو منسجمة في ضوء التحليل السابق.

ثم يأخذنا الشاعر إلى منظر آخر من مشهده المؤثر، حيث تحولت الأمطار إلى دم صبيب «البيت الثالث»:

3.كأَنَّ مآتِمًا باتَتْ عليهِ خَضَبْنَ مَآلِيًا بِدَمٍ صَبِيبِ

بعد أن بدا الجبل هذا الكيان الهائل مآتم متشحات بالسواد.. ويستثمر عدي حركة توهج البرق وانطفاءه في حركة أكف النساء البيضاء في الثياب السوداء وضرب البرق للجبل، بضرب النساء النحور والصدور بالأيدي تفجعًا وأسى على ذلك السجين في البيت الرابع:

4.يُلَأْلِئْنَ الأَكُفَّ على عَدِيٍّ وَيُعطَفُ رَجْعُهُنَّ إلى الجُيُوبِ

بيد أن عديا المقيد المسجون لا تكفيه تلك الحركة الجياشة بالبرق والمطربل يضيف إليها ذلك التجوال، الذي يفضي إلى رحلة من بطن العقيق إلى أفاق...

وإذا عدنا إلى المطر/ الدمع/ الدم الصبيب، سنجد أنه شمل كل شيء الوهاد والنجاد، وكأنه مأتم على الفارس الأسير!

وأما عن حال المرض الذي أقعد شاعرًا آخر هو ساعدة بن جؤية فإن زاوية الرؤية ستختلف فعدي كان يفر من سجنه فيطلق العنان للخيال فليسعد النطق إن لم يسعد الحالُ وأما ساعدة فإنه يعزي نفسه فيقول:

19.وَلَوْ أنَّ الذِي يُتَّقَى عليه بضَحْيانٍ أشَمَّ به الوُعولُ (1)

20.عِذاةٍ ظَهْرُهُ نَجْدٌ عليه ضَبابٌ، تَنْتحيه الرِّيحُ مِيلُ (2)

21.إذا سَبَلُ الغَمامِ دنا عليه يَزِلُّ برَيْدِهِ ماءٌ زَلُولُ (3)

22.كأنَّ شُؤونَه لَبَّاتُ بُدْنٍ خِلافَ الوَبْلِ أو سُبَدٌ غَسيلُ (4)

23.لآبَتْه الحوادِثُ أو لَأَمْسَى به فَتْقٌ رَوادِفُه تَزُولُ (5)

ونرى صورة الجبل الشامخ الصلب القائم الزوايا الأملس (19، 20) الذيلا تصل قممه إلا الوعول هربًا من الصائدين ويشارك هذه الوعول في سكنى الجبل الريح والضباب الذي تطوحه الريح ولا يملك من أمر نفسه شيئًا وكذلك الإنسان مع الأقدار! ثم ينفرج المشهد عن المطر ولاحظ أنه للآن ماء ينزلق عن صخور الجبل الملساء ثم يتحول ماء المطر في البيت (22) إلى دماء!

---

(1) ضحيان: جبل ضاح. ليس فيه شجر يواري من بهذا الجبل. أشم: طويل مشرف.

(2) عذاة: البعيدة من الماء والريف أي ظهره نجد وأسفله تهامة. تنتحيه: أي تأخذه يمنة ويسرة، ميل: يميل مع الريح.

(3) الغمام: السحاب الرقيق. الريد: الحرف من الجبل. زلول وزلال واحد، وهو السريع المر من الحلق، السبل: المطر. وقوله: يزل بريده: أي هو أملس، المعنى الجبل أملس يزل الماء عنه. دنا عليه: أي دنا منه.

(4) شؤونه: خطوط في الجبل مخالفة للونه. يقول: تسيل كأنها أعناق نوق تسيل منحورة. السبد: طائر مثل الخطاف أملس، إذا أصابه المطر سال عنه.

(5) يقول: «فكأن الجبل خلاف المطر أي بعده»، بعير نحر يثج بالدماء [وفي اللسان الخلاف، مادة خلف، المضادة أي أن الجبل بعد المطر يسيل بالماء مع انهمال المطر عليه في آن]. لانفتق به فتق من الأمور وزالت روادفه عنه. وروادفه: مآخيره.

فالمطر الذي ينهمر من السماء يفجر في الجبل تلك الحركة من التدامع أو النزف التي تشبه الذبائح تتفجر بالدماء.

وفي هذه اللحظة الفاجعة يظهر طائر صغير حزين يسيل عنه المطر الذي هو الدماء أو الموت؟ وإذا ينجو هذا الطائر فإن ذلك المتقى عليه ستناله الأيام وتفتته حتى ولو كان صخرة من الصخور في البيت «23».

ولعل هذا يدفعنا كمتلقين إلى معاودة تأمل هذا الشعر، والالتفات إلى قول باشلار «المتناهي في الكبر في داخلنا، وهو متصل بنوع من تمدد الوجود الذي تكبحه الحياة ويعيقه الحذر، ولكنه يباشر فعله حين نكون وحيدين، بمجرد أن نقبع ساكنين فإننا نعيش في مكان آخر، نحلم بعالم واسع، إن المتناهي في الكبر هو حركة الإنسان الساكن، إنها إحدى الخصائص الدنيامية لحكم يقظة الساكن»(1).

إذن كانت الوحدة والسكون والحلم بعالم واسع فرارًا من السجن عند عدي والمرض والعجز عند ساعدة هي الدافع لهذا التصوير، وهو الذي جاء كمعادل موضوعي أولًا، وثانيًا كتفريغ للشحنة الملتاعة في نفس كلا الشاعرين، «فمهما كان التأثير العاطفي الذي يلون مكانا،

---

(1) جماليات المكان، 171.

سواء كان حزينا أو مضجرًا، ما دام قد تم التعبير عنه شعريا، فإن الحزن يتناقض ويخف الضجر»(1)، ولكن الباقي والحقيقي هو تأثير هذا الشعر في نفس متلقيه.

ومن الصور التي ظهرت في سياق المكان بالإضافة لهذين الشاهدين، صورة الأرض التي شخصت كإنسان يستحيى منه عند حاتم (13) والدنيا التي بدت كشجر له ورق نضر عند المتلمس (3)، والربع الذي تشخص إنسايًا أخرس عند امرئ القيس (1) والريح التي تلعب بالقبور مساء عند امرئ القيس بن عابس(2).

ويلاحظ على صور هذه المجموعة التي محورها المكان بروز جانب التشخيص وجيشانها بالحركة رغم أن الأصل في المكان السكون!

* * *

5. الزمان:

الدهر: هو الزمان الطويل ومدة الحياة الدنيا... والدهر النازلة(2) ويحكي القرآن الكريم على لسان الجاهليين: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ﴾(3). ويفسر الزمخشري الآية بقوله: إنهم كانوا يزعمون أن مرور الأيام والليالي هو المؤثر في هلاك الأنفس، وينكرون ملك الموت وقبضته للأرواح بأمر الله وكانوا يضيفون كل حادثة إلى الدهر والزمان، وترى أشعارهم ناطقة بشكوى الزمان.

---

(1) نفسه، 183.
(2) اللسان.
(3) القرآن العظيم، الجاثية، 45/ آية 24.

ومنه قول النبىﷺ: «لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله» أي إن الله هو الآتي بالحوادث لا الدهر(1).

والدهر هو المنون وهو من منت أي قطعت وسمي الدهر المخبل والخبل الفساد؛ وسمي كذلك لأنه إما يهرم وإما يقتل... وكذلك أطلق عليه الأعرم: لأن فيه نوائب وصروفا متلونة(2). والزمن عند شعراء الجاهلية «زمن غامض ومخيف غموض الكون والحياة، وهو زمن نفسي تلونه الذات بألوانها، وإذا كان القلق والخوف هما أبرز سمات الحياة في شبه الجزيرة العربية، فإن الشاعر ينظر إلى الزمن من خلالهما... وهو أي الزمن حانق على الإنسان ساع إلى إحباطه»(3) ويلاحظ أن الشعراء كثيراً ما يخلطون بين الدهر والزمان وإن فرقت بعض المعاجم تفرقة ليست شافية بينهما والخلاصة أن الشاعر كان يراهما متطابقين وإن حدت المعاجم الزمان بأنه أوان الشيء كأوان الرطب والفاكهة أي أنه حيز من الوقت(4).

وقد بدت صورة الدهر في شعر رثاء الذات في إطار هذا التصور، فالدهر وحش مسلط يطحن الإنسان بالناب ويطأه بكلكله عند الأسود بن يعفر.

---

(1) الكشاف- للزمخشري، دار المعرفة- بيروت، د. ت، ج3/ 512- 513.

(2) الأزمنة والأمكنة- المرزوقي (ت 471هـــ) ضبط، خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1996، 216 وما بعدها..

(3) نقلا عن: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ- دار عصمي، القاهرة، ط 3،- 1996. مجموعة من المؤلفين 240- 241 بتصرف يسير.

(4) اللسان.

2.فَمَا زَالَ مَدْلُولًا عَلَيَّ مُسَلَّطًا بِبُؤْسَى وَيَغْشَانِي بِنَابٍ وَكَلْكَلِ

ويستعير سلاح المرء ليقاتله به وهو لص يسرق النفوس «الأسود بن يعفر» (2،3).

وهو قصاب «جزار» يلقي على الإنسان رجلًا ويدًا وهو عدو خبل يصلح ويفسد عند دويد بن زيد (1، 2).

أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا

والدَّهرُ ما أصلَح يومًا ما أفسدَا

وهو قادر قاهر يزحزح صخور المنية «المتلمس» (1) وصروفه لا تغفل عن حي أو جماد حتى الصم الهضاب عند امرئ القيس (11) وهو خائن عند لبيد (4):

وَفِيمَنْ سِواهُمْ مِن مُلوكٍ وسُوقةٍ دَعائِمُ عَرْشٍ خانَهُ الدَّهرُ فانْقَعَرْ

وهو ساقي الفقر والغنى «حاتم» (14).

وهذا التجسيم والتشخيص للدهر يدفع الرعب في الحس والشعور وهو مرآة انعكست عليها أحاسيس الشاعر بوطأة الزمن على الناس في صورة حرب ودم وصخور وخيانة وغدر كلها ضد الحياة ومقوماتها.

البنية التشبيهية(1):

كان التشبيه في الشعر الجاهلي أوسع أبواب التصوير وأكثرها أخذا بلب الشعراء، «فملكة التشبيه تقوى حيث تضيق دائرة الأشياء فإن المتكلم يحاول أن يقرب إلى سامعه ما لا يعرفه وهو كثير بشيء مما يعرفه وهو قليل، ومن ثم كان أهل البدو والريف أقدر على التشبيه من الحضريين وسكان الأمصار»(2).ولما كان النقاد القدماء مولعين بالبحث عن أسرار الصنعة الجمالية(3) وأهدافها وعللها فقد وجدوا أن التشبيه هو اللون الغالب في الشعر الجاهلي الذي عد مثالا يحتذى عندهم ولذا فقد قدموا امرأ القيس بن حجر الكندي، فامرؤ القيس لم يتقدم الشعراء عند العلماء بالشعر على حد تعبير محمد بن سلام «139- 231هـ» لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء استحسنها الشعراء، واتبعوه فيها لأنه أول من لطف المعاني... ووصف النساء بالظباء والمهى والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وأجاد الاستعارة والتشبيه(4).

---

(1) (*) غني عن القول أن اختيار البنية التشـــبيهية يعفي البحث من اللجوء إلى التدليل على رفضـــه لقول القائلين بأن التشبيه حلية أو زينة فالبنية كل لا يتجزأ.

(2) خلاصـــة اليومية والشـــذور، الأســـتاذ/ العقاد، مكتبة عمار، القاهرة، 1968م، 15. وشـــعراء مصـــر وبيئاتهم في الجيل الماضي. الأستاذ/ العقاد- كتاب الهلال، 1972، 58.

(3) يقول عبد القاهر في دلائل الإعجاز: لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذاك جهة معلومة وعلة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل وعلى صحة ما ادعينا دليل، 41. وراجع تاريخ آداب العرب، الرافعي، مكتبة الإيمان ج2/ 179.

(4) راجع طبقات فحول الشـــعراء، محمد بن ســـلام، ت محمود شـــاكر، دار المدني، جدة، د. ت. 55/1 بتصرف.

إذن فقد كانت أكثر مناطق الإبداع توهجًا- التشبيه والاستعارة- هما المعيار الذي نال به امرؤ القيس التقديم على غيره من فحول الشعراء.

وعلى الرغم مما توفره البنية التشبيهية للخطاب الشعري «من المبالغة والبيان والإيجاز، إلا أنه من بين أنواع البيان مستوعر المذهب، ومقتل من مقاتل البلاغة قلما أكثر منه أحد إلا عثر»(1)، وهذا ما دعا أحد المحدثين إلى نعت تشبيهات الجاهليين بأنها جميلة بل آية في الروعة لأنها تنطق بلذة القدرة على الانتباه، والكشف وإبراز الروابط والقدرة على تثبيتها في الذهن، إنها تنطق جميعًا برهافة الحس وصفاء الذهن والروح(2).

ويرجع البحث ذلك إلى الفطرة النقية والمعرفة الدقيقة بالحياة والأحياء، والبعد عن الاحتراف وما يجلبه في كثير من الأحيان من افتعال لضعف الباعث على نظم الشعر، إضافة إلى رغبة الشاعر الشفاهي إلى الوصول إلى المتلقي بأقصر الطرق، وأكثرها تأثيراً ولا يتأتى ذلك إلى من خلال بنية بسيطة تواتيه من مشبه ومشبه به حاضرين للمتلقي الشفاهي، أينما ذهب ببصره فقد كانت معظم «صوره صورًا حسية»(3).

---

(1) المثل السائر ج1/ 378، وتبعه العلوي في الطراز، 155.

(2) أنشواة البساطة، يحيى حقي، الهيئة العامة للكتاب، 2002، 55.

(3) راجع على سبيل المثال: العصر الجاهلي د/ شوقي ضيف، دار- المعارف، ط 17، د. ت، 220 وما بعدها.

- الشعراء الصعاليك، د/ يوسف خليف، دار المعارف، ط 4، د. ت، 294 وما بعدها.
- القصيدة الجاهلية في المفضليات د/ مي يوسف خليف، مكتبة غريب، د. ت، 285.
- شعر الحرب في العصر الجاهلي د. علي الجندي دار الفكر العربي، ط 3، 1969 م، 399 وما بعدهاء وفيه مصادر الصورة من عالم الماديات 838 من أصل 866 صورة بنسبة بلغت 96.8%.

امتازت في كثير من الأحيان بالكشف عن العواطف الكامنة في لفتات فنية بارعة وإن بدا بعضها قريبًا ساذجًا كتشبيه حاتم العقد في قناة الرمح بنوى القسب (نوع من التمر) الغليظ الصلب.

وأسمر خطيًّا كأن كعوبه نوى القسب   قد أربى ذراعًا على العشرِ

2- كان لشيخ النقاد عبد القاهر الجرجاني وقفة مع التشبيه استطاع من خلالها الوقوف على أسرار هذا الفن، وهي وقفة لا تتكرر كثيراً في التراث العربي فقد كان معظم من جاء بعده هامشًا على متن.

ويرى الجرجاني أن التشبيه ضربان:

الأول: قريب يسميه الظاهر الذي لا يحتاج إلى تأويل وهو الذي يقومعلى العلاقات القريبة المتصلة بالحواس الخمس، مثل تشبيه الورد بالخد والشعر بالليل... وكذلك ما اتصل بالطباع والغرائز كتشبيه الرجل الشجاع بالأسد(1).

والثاني: تشبيه يحتاج إلى تأويل وفيه يكون وجه الشبه ليس في حد المشابهات الظاهرة، بل الشبه العقلي(2) ويتوصل إليه بقدر من التأمل «إطالة أمد التلقي»(3) ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية وفكر(4)

---

(1) أسرار البلاغة، 100.
(2) نفسه،90.
(3)مقولة ا شكلوفسكي   ولعل في قول بعض الشعراء ما يجسدها "و الصمُت في حرم الجمال جمال"
(4) السابق، 93.

وكلما كان التشبيه بين مختلفين في الجنس كان التشبيه أكثر فنية(1) لأن الربط بين المجالات الدلالية المختلفة من شأنه أن يدخل على التجربة الشعرية لوناً جديداً من المدلولات التي تحضر في سياق مغاير فتوفر الثراء للتجربة والدهشة والمفاجأة للمتلقي.

ففي قول أبي ذؤيب:

وَقَد أَرسَلُوا فُرَّاطَهُمْ فَتَأَثَّلُوا قَليبًا سَفَاهَا كالإمَاءِ القَوَاعِدِ (2)

نجد التشبيه يربط بين التراب على شفير القبر والإماء القواعد فينصرف الذهن إلى حال تلك النسوة المستعبدات اللائي قعدن عن الولد «العقيمات» فتفيض مشاعر الألم على المتلقي بهذه اللفتة غير المباشرة والمغايرة للسياق، الأمر الذي يوفر عنصر التأثير للتجربة والدهشة للمتلقي، كما أنه يعمل على إعمال الفكر والخيال لا سيما إذا ارتبط التشبيه ارتباطًا عضويًا بالتجربة الشعرية، وأتى معبراً عن حالة نفسية لدى الشاعر، فوجوده حينئذ يعتبر جزءًا من بنية لا تتم إلا به.

ويذهب عبد القاهر إلى أن كثرة التفصيلات في التشبيه أدخل له في باب الفنية لأنه يحتاج إلى التوقف والتذكر(3).

---

(1) نفسه،130.
(2) الفراط: المتقدمون من القوم. تأثلوا: اتخذوا أي حفروا القبر. قليب: البئر ويعني القبر.
(3) أسرار البلاغة، 160.

ومن العجيب أن يلتفت عبد القاهر إلى كسر الألفة من خلال ندرة المشبه به ودورها في عمل الخيال الذي يسميه «الوهم» في الصورة الوصفية، والذي يعتبره أحد المحكات التي يقيم عليها التشبيه وتسمه بالغرابة والندرة والإبداع يقول: إن كل تشبيه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا، فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل «كتشبيه الورد بالخد» وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع(1) وليس أدخل في ذلك إلا أن يخترع الشاعر الصورة الوصفية على غير مثال من الواقع يقول: لأنه لا مزيد في بعد الشيء عن العيون إلا أن يكون وجوده ممتنعا أصلًا، حتى لا يتصور إلا في الوهم «الخيال»(2).

ويلاحظ أن عبد القاهر التفت إلى جانب لم تعره البلاغة العربية في عصورها التالية أي أهمية، وهو عنصر التأثير إذ يقول: إنك تجد لبيت بشار من الفضل وكرم الموقع، ولطف التأثير في النفس ما لا يقل مقداره ولا يمكن إنكاره(3).

---

(1) نفسه، 165.

(2) نفسه، 173 ويمثل له بقول الشاعر:

كلنا باسط اليد ... إلى نيلوفر ندي

كدبابيس عسجد ... قضبها من زبرجد

(3) نفسه، 175 والبيت هو:

كأن مثار النقع فوق رءوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ويقول أستاذي الدكتور/ عبد الله التطاوي. والملاحظة العامة على النقاد العرب أنهم لم يركزوا على الأبعاد النفسية للتشبيه.. ولم يحاولوا الكشف عن العلل الجمالية التي توجد وراء الصور البيانية جميعا. راجع: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، 2002، 28.

وخلاصة آراء عبد القاهر في ذلك أن التشبيه الذي يحتاج إلى التأويل أدخلفي روح الشعر وفنية القصيد، ويمتاز هذا التشبيه بكون وجه الشبه فيه عقليًا، ويكون بين مختلفين في الجنس، كثير التفصيلات، نادرًا غير مألوف، مباغتًا للمتلقي، يخرج من حيث لا يتوقع.

وللأستاذ العقاد آراء تتصل بآراء عبد القاهر وتضيف إليها، فهو يشترك مع عبد القاهر في البعد عن التشبيهات الحسية القريبة، التي لا تزيد القصيدة إلا ثقلًا وتكون كالمعوق للإبداع والتلقي في آن.

«فليس قصارى ما يطلبه الشاعر من التشبيه أن يثبت لك أنه رأى شيئين من لون واحد وشكل واحد... ولكن ينبغي أن يحس ويتخيل ويصور إحساسه باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة فالشعر أرفع من أن يعمل عمل المصورة الشمسية، بل هو عمل قريحة الشاعر التي تصف ما تراه ممتزجًا بالخيال والإحساسفي روعة تصوير تجعله جزءًا من حياة الشاعر والقصيدة ويزيد المتلقي حظًا من الشعور بالأشياء والحياة»(1).

---

(1) ابن الرومي حياته من شعره، الأستاذ/ العقاد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 7، 1976، 264 بتصرف، وهو ما يمكن أن يكون نقدا للبيتين اللذين استشهد بهما عبد القاهر على اختراع المشبه به فحفظهما من التأثير ضئيل «كلنا باسط اليد...». انظر هامش رقم «3» بالصفحة السابقة.

وهو مما أقره سي دي لويس: «الشعر رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»(1). ويفضي ذلك إلى أن المسألة ليست تصويرًا بل خلقاً ورمزًا وإيحاء.

3- لم يكتف عبد القاهر بهذا الجانب النظري في بلاغة التشبيه ولكنه تقدم خطوة أخرى فالتشبيه في الحقيقة لا يكون على وجه القصيدة طلاء أو زينة بل هو جزء من كل له وظيفة لا تتحقق إلا بتفاعله مع سياقه، ومن هنا تبرز أهمية ما دعاه عبد القاهر بالنظم الذي هو توخي معاني النحو فالنحو ينسج والتشبيه والاستعارة يبرزان الأسلوب في تفاعل مستمر خلاق. يقول: وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو... فاعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام...(2).

أي أن شرط النظم الفني ليس الصحة النحوية، فهذا متوفر لكل كلام مقبول منأي أن شرط النظم الفني ليس الصحة النحوية، فهذا متوفر لكل كلام مقبول من حيث قواعد اللغة أي في درجة الصفر كما سماها رولان بارت، إنما هو التلاؤم بين المعاني النحوية «النظم» والأغراض التي يتخذها الشاعر مجالا لفنه، ويكون ذلك باختيار أفضل الوسائل النحوية وأنجعها في التعبير عن التجربة الشعرية

---

(1) الصورة الشعرية سي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وآخرين، دار الرشيد للنشر العراق، 1982، 23.
(2) دلائل الإعجاز، 87

وهذا يتم عفوًا من الشاعر، إلا أن أي تغير في البنية النحوية التي أملتها موهبته من شأنه أن يغير في جماليات البنية الشعرية، وخذ مثلا أيا من الأبيات الشعرية أو الآيات القرآنية التي اتخذها عبد القاهر ميدانا لتحليله «النحو/ فني» إن جاز التعبير.

فهو يحلل قول الشاعر:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوهٍ كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة، على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن، وانتهى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير «النظم» وتجدها قد ملحت ولطفت، بمعاونة ذلك ومؤازرته لها. وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف، فأزل كلا منهما عن مكانه، الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره. ثم انظر كيف يكون الحال وكيف يذهب الحسن والطلاوة(1)؟.

أي أنه «لا المفردات وحدها ولا الأشكال النحوية وحدها كافية في إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبي، وإنما هو الاختيار الدقيق بينهما المرتبط بالسياق»(2) ولذا سيكون النحو مصاحبا للبحث في تحليلاته للبنية الفنية للتشبيه ولا نعني بذلك إعراب الأبيات بل دلالة التراكيب وإيحائها الرافد للبنية التشبيهية

(1) نفسه،99.

(2) النحو والدلالة. د/ محمد حماسة عبد اللطيف دار الشروق، القاهرة، 2000، 173. وقضايا الشعرية رومان جاكبسون، 57.

فكل «محاولة نقدية... تغفل فاعلية النظام النحوي، إنما تغفل ما يمد المفرادتفي الجملة بالمعنى الأساسي العميق. وهذا المعنى له دوره الكبير في إقامة التعبير المجازي.. وذلك لأنالكلمة المفردة لا تشكل ما يعرف بالمجاز... أو التشبيه وما إلى ذلك، بل لا بد من وجودها في تعلق نحوي يدخلها مع غيرها في علاقات نحوية من نوع ما... فالتشبيه لا يكون إلا في تركيب، وإذا وجد التركيب وجدت العلاقات النحوية(1).

وسيكون هدف الدراسة من تحليل الصورة دائما، سواء في التشبيه أو الاستعارة هو التواصل مع النص لمعرفة خصائص بنية التصوير ومحاولة الوقوف على مواطن التفرد والأصالة التي ميزت هذه الأشعار، وهو مطلب يرجو البحث أن يوفق إليه أو إلى بعضه «لأن أحد مظاهر الصعوبة الأساسية بكل عمل علمي هو التمييز بين الجوهر والعرض»(2).

4- اشتكى بعضهم قديما من جفاف المنهج، ولا شك أن الجفاف من المآخذ على الإحصاء إلا أنه يعمل على بلورة المادة المدروسة فيقي البحث من الزلل بإلقاء القول على عواهنه، في نفس الوقت الذي يعد الإحصاء فيه عماد عملية الوصف- العملية الأساسية في دراسة الأسلوب - التي يتبعها التحليل والتفسير.

---

(1) السابق، 171.
(2) في البنيوية التكوينية- دراســة في لوســيان جولدمان- د/ جمال شــحيد- دار ابن رشــد، ط 1، 1982، 159.

وقد لجأ الشاعر إلى البنية التشبيهية خمسا وأربعين مرة بنسبة بلغت 12.43% من عدد الأبيات الكلي. ويرجع البحث ذلك إلى ملابسات إبداع القصيدة والظروف المحيطة بالشاعر من مرض أو شيخوخة أو أسر أو لحظات توديع للحياة وهو ما كان له أبعد الأثر في الاقتصاد في التشبيه، وقد تختلف أو تتفق هذه النسبة مع عموم الشعر الجاهلي الذي وصف بأنه مقتصد في التصوير شديد الإيجاز(1). وعموما ليس الكم هو محك الشاعرية فقد تغني صورة واحدة عن عدد من الصور. ولعل هذا أيضا من المآخذ على الإحصاء.

وقد كان للتشبيه البليغ الذي يقرب من تخوم الاستعارة لغياب وجه الشبه والأداة نصيب وافر، حيث تكرر سبع عشرة مرة بنسبة 37.78% من التشبيهات(2). استقل البيت الثاني لامرئ القيس بن حجر، الواصف البارع، بأربع في قصيدته البائية.

واستخدم الشاعر التشبيه بالكاف اثنتي عشرة مرة، اثنتان منها في البيتين 4، 5 من قصيدة الأسود بن يعفر، والثانية في البيت السادس والعشرين لدى عدي بن زيد واستخدم «كما» أداة للتشبيه في سبعة أبيات منها صورة تكرر المشبه به فيها ثلاث مرات هي الأبيات 7، 42، 51 في قصيدة طرفة بن العبد.

(1) تاريخ آداب اللغة العربية- جورجي زيدان- مراجعة د/ شوقي ضيف- دار الهلال، ط 1، د. ت، 77.
(2) جدول رقم (11-1) نهاية هذا الباب.

وكان ثم تشبيه تمثيلي باستخدامها عند بشر بن أبي خازم في البيت السادس عشر، وعند طرفة في بيته السادس والثلاثين.

وجاء التشبيه باستخدام «كأن» خمس مرات. وورد التشبيه باستخدام الفعل مرة واحدة في قصيدة بشر، البيت العاشر، وبأداة التشبيه «مثل» مرتين في قصيدة حاتم الطائي في البيتين الرابع والحادي عشر.

وجاء التشبيه الضمني- الذي لم يدرج في الإحصاء، ثلاث مرات اثنتان منها لدى بشر في بيتيه 5، 8، والأخيرة في قصيدة ساعدة بن جؤية في أربعة أبيات (19- 23). وبالرجوع لجدول التشبيهات رقم (11-2) نهاية هذا الباب نجد أن التشبيهات المرسلة- مذكورة الأداة- بلغت 28 تشبيها منها خمسة تشبيهات تمثيلية فيكون لدينا 23 تشبيهًا مرسلًا على التحقيق، جاء معظمها مجملاً (1)، 15 تشبيها مجملا، وثمانيةمفصلة، ومعلوم أن ترك وجه الشبه أبلغ من ترك الأداة لعموم وجه الشبه».(2). وذلك أن ترك وجه الشبه يوفر للمتلقي دورًا يتأتى من البحث عن هدف التشبيه وعلاقاته بالسياق.

(1) التشبيه المجمل لا يذكر فيه وجه الشبه، وقد يذكر فيه وصف للمشبه به وحده أو للمشبه خاصة أو وصف لكل منهما على حدة. والمفصل ما ذكر فيه وجه الشبه.
راجع: الإيضاح للقزويني تحقيق وشرح د/ محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية، ط 3، 1993، ج4/ 97 بتصرف.

(2) مفتاح العلوم- السكاكي (626هـ) ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1987، 355.

* * *

التشبيه البليغ:

وفيه يلتحم المشبه بالمشبه به في وحدة عضوية دون امتزاج تام حيث يظل كل من الدالين منفردًا ومتميزًا وإن تفاعلا ليصنعا الصورة الوصفية ففي قول عبد يغوث بن وقاص:

وقد عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَةُ أَنَّنِي أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عليه وعادِيَا(1)

ورغم دوران هذا التشبيه على ألسنة الشعراء، إلا أن المتلقي يشعر في هذا البيت من خلال الصياغة أنه أمام صورة جديدة، فالشاعر تناسى التشبيه فجاء بالضمير في عليه للمشبه به "أكان بمقدوره أن يقول على" دليلا على التداخل وتأكيدا للمشبه به وهو ما يعرف بالترشيح في الاستعارة(2).

ويأتي التأكيد في هذا البيت لا من خلال التأكيد بأن والضمير «أنا» والجمل الاسمية «أنا الليث» وحسب ولكن من حرف التحقيق قد والفعل الماضي دلالة على ثبوت صفات المشبه به للمشبه.

(1) اختار البحث رواية البيت من الكتاب لسيبويه بتحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط 1، د. ت، ج 4/ 385.

(2) الاستعارة المرشحة: هي التي قرنت بما يلائم المستعار منه.
راجع معجم المصطلحات البلاغية، د/ أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2، 2000، 92.

ويستشهد الشاعر بمليكة ويختار كلمة «عرسي» في إشارة دالة على فحولته وحداثة عهده بالزواج والتمتع بالنساء، وهو الذي أعرض عن نساء أعدائه اللائي راودنه عن نفسه.

ولا يأتي التشبيه في بنيته الاسمية جامدًا لا حركة فيه، فالشاعر يتبعه باسم المفعول «معديًا» واسم الفاعل عاديًا اللذين يتمتعان بما في الفعل من حركة غير مقيدة بزمن ليتفجر البيت بالحركة بعد هذه التأكيدات الدالة على رسوخ صفة الشجاعة في الشاعر، وإعراضًا عن صفة الفحولة التي يشارك الإنسان فيها أخس الحيوانات، بل الحشرات. وتتكرر بنية المبتدأ والخبر في تشبيهات بليغة أخرى وتحول المشبه إلى «خبر» يوحي بأن المشبه قوي حتى صار هو المشبه به، وبذلك يرقى التشبيه إلى مستوى الرمز لأن وحدة المشبه والمشبه به لا تدل دلالة مباشرة، وإنما توحي به وتومئ إليها(1).

ففي قول الأفوه الأودي:

أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي غَرَرْ ... وَمَا خِلْتُ الشِّفَاقُ وَلَا الْحَذَرْ يُجْدِينِي

وأول ما يلفت النظر في هذا التشبيه تحول الذات إلى معنى كأن الوجود تحول إلى عدم فالشاعر صار خدعة لنفسه وللآخرين.

---

(1) الرمز والرمزية، د/ محمد فتوح أحمد- دار المعارف، ط 3، 1984 م، 358 بتصرف.
والمراد أن المشبه به حينما يكون خبرا لمبتدأ، يصبح جزءا لا يمكن الاستغناء عنه، فليس فضلة أو حشوا زائدا عن الحاجة.

(2) العلل: الشربة الثانية، وعلله بطعام أو حديث ونحوهما: شغله بهما، تعلل به أي تلهى به. اللسان.

ولذا فقد بدأ البيت بهذه النبرة التهكمية في قوله «ألا عللاني» أي قولا ما شئتما واصنعا ما شئتما، فلا جدوى. يؤكد ذلك ما النافية التي أفادت مع الفعل معنى الإلغاء للشفاق والحذر، وهي الصيغة التي يبدأ بها الثاني:

2. وما خلت يجديني أساتي وقد   مفاصل أوصالي وقد شخص البصـر

وهو تحول من المعاني «غرر، شفاق، حذر»، إلى الذوات، «الأساة» وكلاهمالا يجدي.

وفي قول امرئ القيس بن حجر:

أَرَانَا مُوضِعِينَ لأَمْرِ غَيْبٍ   وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ

عَصَافِيرٌ وَذِبَّانٌ... وَدُودٌ   وَأَجْرَأُ من مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ

فنرى براعة الشاعر الذي حذف المبتدأ «نحن» مكتفيا بالخبر «المشبه به» «عَصَافِيرٌ وَذِبَّانٌ ودود» وهو دلالة على احتقار الذات والآخر أمام هذا الغيب الذيلا يعرف- هذا الجاهلي الشهير بالملك الضليل- له كنهًا.

وينقلنا التشبيه بين مجالات دلالية مختلفة فمن العصافير وما فيها من خفة ورشاقة وحرية، إلى الذباب وما يحمله من مرض وحقارة وغباء، والدود وهو النهاية العفنة البغيضة التي تقطف الحياة وتقصف عودها في بشاعة بلا نهاية تنفر من الموت

وهو الفقدان التام لكل حركة وفعل، وتدفعه هو والآخرين إلى الرعب من الحياة التي يكون الموت نهايتها، وتكون الديدان بدايته، «وقد كان الهمجي يعبد أربابه وأرواحه لأنه يشعر بالرعب من الحياة والموت»(1) ولكن رغم خفة العصفور وهوان الذباب وحقارة الدود إلا أن البشر أجرأ من مجلحة الذئاب «أي الذئاب المصممة على الشيء».

فأي مفارقة يصنعها الشاعر بين شطري البيت الثاني- بين حال الإنسان الجريء المغامر وضعته من ناحية، وجهله بمصيره في البيت الأول من ناحية أخرى.
وفي قول أبي ذؤيب إيمان من نوع آخر واستسلام أي استسلام يشع من الجملة الاسمية:

12.فَكُنْت ذَنُوب الْبِئْرِ لَما وسُـــــربلت أَكْفَانِي وَوسُدت

فالحركة مفقودة والشاعر مجرد ذنوب"دلو"بئر الموت يدليه الآخرون، ولاحظ أننا عندما أتينا للتفسير لم نستطع أن نغفل ذكر ما حاول الشاعر التملص منه «الموت» على الأقل في هذا الشطر، كما يمكننا أن نرى في جملة لا تبسلت حذف البئر معادل الموت مرة أخرى من خلال الضمير المستتر «هي» الحاضر بالقوة،

---

(1) أرنست مارتن، نقلا عن: عقائد المفكرين في القرن العشرين، الأستاذ العقاد، الأنجلو المصرية، د. ت، 21.
(2) البئر: يعني القبر، وتبسلت: كره منظرها.

وما فيها «تبسلت» من بشاعة فمعظم الأشياء عندما تهيأ تكون تامة ومقبولة إلا مصيبة الموت وما يتصل بها. كما أن الشاعر يحذف هؤلاء الآخرين الفاعلين للفعل سربلت ووسدت فمصيره صار بيد غيره المجهول له، وأصبح كل ما يملك مجرد كفن وساعد ليس غير. ولذا سيقول في البيت التالي وهو آخر القصيدة:

13.هُنَالِكَ لا إتْلافُ مَالِيَ ضَرَّنِي وَلَا وَارِثِي إِنْ ثُمِّرَ المالُ حَامِدِي

وفي بيت ساعدة بن جؤية يستثمر الشاعر بنية المبتدأ والخبر مرة أخرى في التشبيه. يقول:

1.أَلَا قَالَت «أُمامةُ» إذ رأتْنِي لِشانِئكَ الضَّراعةُ والكُلولُ

2.تَحوَّبُ قد تَرى أَنِّي لَحِمْلٌ على ما كان مُرْتقَبٌ ثَقِيلُ

فيبدأ البيت الثاني، بالفعل تحوب الذي يفيد التكرير(1)، فالزوجة تتوجع للشاعر مرات ومرات لأنها تراه «حمل» لما هو فيه من شدة الألم وفقدان للحركة فهو مجرد حمل أو كيان متهدم يُحمل ولا يَحمل، وهو عندها حمل

---

(1) شذا العرف، 41. ما ان تفعَّل

ولكنه عند الآخرين الذين يترقبون وفاته «حمل ثقيل»، وهذا الفصل بين الصفة والموصوف يبعد عن أمامة مظنة انتظارها حتفه، لذا سيأتي البيت التالي معزيا لأمامة لتقلل من تفجعها وهلعها:

جَمَالَكِ إِنَّمَا يُجْدِيكِ عَيْشٌ أُمَيْمَ- وقد خلا عُمْري- قَلِيلُ

وفي بيت طرفة:

28.وَقَدْ عَلِمُوا أَنِّي شَجًا لِعَدوِّهِمْ وَأَنِّي عَلَى شَحْنَائِهِم كَثْرَ مَا أَغْضِـي

الذي يستعين البحث على تحليله بالسياق، فالناقد لا يصل إلى مرامي التصوير وإيحاءاتها وظلالها إلا من خلال السياق الذي جاءت فيه.والحق أن بداية هذه الدفقة الشعورية تبدأ من البيت الخامس والعشرين بالقسم برب الراقصات إلى منى، وتنتهي بالبيت الثلاثين:

25.حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إِلَى مِنًى (1)   يُبَارِينَ أَيَّامَ المَشَاعِرِ والنَّهْضِ
مَخَافَةَ رَحْبِ الصَّدْرِ ذِي جَدَلٍ عَضِّ
26.لَئِنْ هِبْتُ أَقْوَامًا بَدَتْ لِي ذُنُوبُهُمْ   عَلَيَّ فَمَا لَانَتْ قَنَاتِي عَنِ العَضِّ
27.لَقَدْ طَالَمَا هَزُّوا قَنَاتِي وَأَجْلَبُوا   وَأَنِّي عَلَى شَحْنَائِهِم كَثْرَ مَا أُغْضِي(2)
28.وَقَدْ عَلِمُوا أَنِّي شَجًا لِعَدوِّهِمْ   وَيَدْفَعُ مَنْ رَكَّضْتُ دُونَهُمُ رَكْضِي
29.وَلَكِنَّنِي أَحْشِي ذِمَارَ عَشِيرَتِي   وَلَكِنْ مُدِلًّا يَخْبِطُ النَّاسَ عَنْ عَرْض
30.بِمَشْهَدٍ لَا وَانٍ وَلَا عَاجِزِ القُوَى

والشاهد هو البيت (28) الذي يأتي في حالة تأمل لحاله مع أعدائه الذين وقفوا له في بلاط ابن هند بالمرصاد، ولعل هذه النهاية «وللصلب حظي من عداتيومن فرضي» كانت بسببهم.

---

(1) النوق التي تحمل الحجيج إلى منى.
(2) أنشد الدكتور/ علي الجندي في ديوان طرفة:
28. وقد علموا أني شجيٌّ لِعدوهم   وأنَّي على شَحنائِهم كَثْرَ ما أَغْضِيِ
وفسر شجي: بمشغول وعدوهم: بالجري للقتال والهجوم. بتحقيقه، 203:
«والمقصود في البيت ليس العدو الجري ولكن الظلم، ففي التنزيل الحكيم: »فيسبوا الله عدوًا« (الأنعام: 108)، أي ظلمًا، وفي «اللسان» عدا فلان عَدْوًا وعُدُوا وعُدْوَانا وعَدَاء، أي ظلم ظلمًا جاوز فيه القدر. ويكون معنى البيت: وقد علم أعدائي في بلاط عمرو بن هند أني مشغول أو مهموم بظلمهم مع أنني أغض الطرف عن بغضائهم مخافة الملك، فالواو في هذا البيت بمعنى مع. وأثبت كل من درية الخطيب، ولطفي الصقال، في طبعة المجمع اللغوي بدمشق للديوان، 1975، 170 البيت «أني شج لعدوهم» أي «حزين لعدوهم» ولا معنى له، إلا أن تكون «شج» التي تعني حزين «شجا» أي غصة في حلق أعدائهم ويكون معنى البيت، وقد علم أعدائي في بلاط الملك أني غصة في حلق أعدائهم، وأغض الطرف على بغضائهم لأنهم في حماية الملك «اقرأ البيت 26». وعلى هذا يكون بالبيت تشبيه،

ولذا فإن البيت يبدأ بتأكيد الشاعر بالفعل الماضي «علموا» المحقق بقد والمؤكد كذلك بأن ودلالة الجملة الاسمية والتي أفادت مع سوابقها علمهم اليقيني بأنه غصة في حلوق عدوهم «أني شجا لعدوهم» في الوقت الذي يضمرون له الحقد ويبدون العداوة أو يتعرض لسبهم ومعايرتهم(1)، وما كان هذا الإغضاء إلا مخافة رحب الصدر «الملك» الذي يحميهم ويلاحظ التضاد بين كونه هم وغصة لأعدائهم وهم حرب عليه هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد في تشبيه طرفة لنفسه بالشجا للعدو. وأن العدو يجده مؤلما ولكنه كالداء لا يرى.

وإذا ما عدنا إلى البيت (26) سنجد أن حاجبه عن رد الإساءة لهم هو ابن هند «رحب الصدر...» وثمة لطيفة في قول الشاعر «كثر ما» والتي تلفت النظر إلى عظم حلم الشاعر على أعدائه مع كونه ليس بالضعيف ولا العاجز ولكنه يختطف أعداءه عن قوة وقدرة «البيت 30». والتي يرى العلامة محمود شاكر أن «ما» الزائدةعند النحاة هنا تحتاج لمعرفة دلالتها إلى شيئين لتقوم بوظيفتها فهي تلزمك سكتة بعدها عند إنشاد الشعر والترنم به،

---

(1) راجع مادة شجن. لسان العرب.

لأنها أي «ما» الحشو تزيد الأمر استعظاما وتهويلا،ومجيء هذا الحشو «ما» أسلوب في اختصار الكلام، يفضي إلى اتساع المعنى، ويقع الكلام موقعا لا يدانى، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغًا من ترادف الصفات(1).

وفي البيت 49 لطرفة:

أَبَا مُنْذِرٍ كَانَتْ غُرُورًا صَحِيفَتِي وَلَمْ أُعْطِكُمْ فِي الطَّوْعِ مَالِي وَلَا عِرْضِي

يشع البيت بالانكسار الدامع والعتاب الخافت للذات والآخر «ابن هند» فكيف يغرر بالشاعر الفارس، وكيف بالملك أن يكون غادرًا «يغرر» بالذين وثقوا فيه ومناهم العطاء الجزيل، وليست تلك أخلاق الملوك أو يفترض فيهم ذلك. وفي إضافة الصحيفة إلى الذات ما يشير إلى ذلك الأسف العميق واللوعة الحارقة، فهو الذي حملها غرورًا إلى قاتله بالبحرين بينما نبذها خاله المتلمس في نهر الحيرة(2)، وفي الإخبار عن الصحيفة بالغرور ما فيه من مبالغة، فالوصف بالمصدر كما يقول الزمخشري مبالغة كأن الصحيفة هي نفس الغرور وعينه(3)،

(1) نمط صعب ونمط مخيف- العلامة محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني جدة ط 1، 1996، 143 و144 و259.

(2) راجع خبر الصحيفة في ديوان رثاء الذات الملحق بالدراسة، 408 يراجع بند الطبع.

(3) الكشاف ج 2/ 308 في تفسير قوله تعالى: (وجاءوا على قميصه بدم كذب) «سورة يوسف: 18/12».

وفي المحكم لابن سيده، 5/ 217، يعلق على البيت «أي ذات غرور، لا تكون إلا على هذا لأن الغرور عرض والصحيفة جوهر والجوهر لا يكون عرضا». وهو ما رفضه قبل الزمخشري عبد القاهر الجرجاني البصير بالجمال وشعابه، دون أن يشير إلى قول طرفة وإنما لقول شاعر آخر، «فالمعنى أن الصحيفة من غرور أي تجسمت منه وتقدير المضاف «ذات» يفسد الشعر ويخرجنا إلى شيء مغسول، وإلى كلام عامي مرذول»، بتصرف- دلائل الإعجاز، 301 وما بعدها.

وتتأكد هذه المبالغة من علاقة الخبر المقدم بالمبتدأ المؤخر «غرورًا صحيفتي» فالعلاقة بينهما علاقة لا انفكاك فيها حيث لا يتم المعنى إلا بالخبر وكذلك لا تتم مأساة طرفة إلا بالصحيفة.

وفي البيت الثالث من أبيات طرفة في هذه البنية الوصفية، تتغير أحوال الشاعر مع إيمانه بالموت صلبا على الجذع، فيستنفر قومه لقتال ابن هند وعامله على البحرين.

57.وَتُلْبِسُ قَوْمًا بِالمُشَقَّرِ وَالصَّفَا شَآبِيبَ مَوْتٍ تَسْتَهِلُّ وَلَا تُغْضِـي(1)

وهنا تبرز بنية جديدة هي الإضافة بين المشبه «الموت» والمشبه به «زخات المطر» والمضاف والمضاف إليه كالشيء الواحد عند المناطقة وبتقدم المشبه به على المشبه ثم ميزة «هي صلاحية أن يحل كل الطرفين محل الآخر ويؤدي وظيفته»(2) الأمر الذي يوحي بالتداخل والامتزاج بين الموت والمطر كثرة وانصبابًا، ولاحظ تحديد الشاعر لجغرافيا أعدائه «بالمشاقر والصفا» وتنكير هؤلاء الأعداء وَالصَّفَا وما يوحي بهمن حقارتهم، وبعدهم عن نفسه.

(1) المشقر: حصن، والصفا: نهر كلاهما بالبحرين- الشآبيب: جمع شؤبوب: الدفعة من المطر.
(2) قراءات أسلوبية. د/ محمد عبد المطلب، 74.

وفي بيت امرئ القيس بن حجر نرى كيف برح به المرض حتى جعل جسمه في جبة من القروح:

وَصَيَّرَني القُرْحُ في جُبَّةٍ تُخَالُ لَبيسًا وَلَمْ تُلْبَسِ (1)

ويأتي حرف الجر «في» في هذا السياق ليفيد عموم القروح وشمولها بدخولها على الجبة التي هي ثوب البدن، وثم ترشيح من الشاعر للجبة «المشبه به» بأنها جبة بالية «تُخَالُ لَبيسًا وَلَمْ تُلْبَسِ» في مفارقة دالة تتمثل في خصوصية تنفرد بها تلك الجبة، التيلم يلبسها أحد قبله، ولكنها بالية! وفي هذا التعبير ما يوحي بيأس الشاعر وضيقه ليس بالجبة ولكن بالحياة التي تبتليه بهذه القروح فالمعروف عنها أنها تتقيح فتؤدي إلى ألم جسدي قد يحتمل وألم نفسي لا يطاق لإعراض الآخرين عن المقروح في زمن كان الطب فيه أشبه بالخرافات.

وفي الفعل صيرني الذي يحمل معنى التحول اللا إرادي في هذا السياق من صفة إلى صفة أخرى بطريقة آلية، وكأن الشاعر ليس له وجود فاعل، فهو فاقد القدرةعلى الاختيار، مفعول به معنويًا، مقهور.

---

(1) اللبيس: أي خلقة.

وثم بنية أخرى أفاد الشاعر الجاهلي منها هي المصدر المبين للنوع ومنه قول امرئ القيس بن عابس:

قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ

لَعِبَتْ بِهِنَّ الْعَاصِفَا تُ الرَّائِحَاتُ مِنَ الرَّوَامِسْ

مَاذَا عَلَيْكَ مِنَ الوُقُو فِ بِهَامِدِ الطَّلَلَيْنِ دَارِسْ

والبيت الأول هو المقصود، وفي هذا التشبيه نرى الشاعر مستوقفا الإنسان- مطلق إنسان- المندفع في متاهات الحياة، ليس لبكاء الحبيبة كما استوقف امرؤ القيس بن حجر صاحبته في مطلع معلقته:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللِّوى بين الدخول وحوملِ

ولكنه ربما يستوقفه للتأمل، وربما يعطفه لزيارة القبور التي سيحل الشاعر ضيفًا عليها، هو الآخر.

ولما كان الشاعر يعلم أن الوقوف بالمقابر صعب ثقيل قابض للنفس، فإنه يستخدم صيغة اسم الفاعل «حابس» والتي تنبعث منها دلالات القدرة والتحكم بمعنى اسم المفعول «محبوس» وما يوحي به من خضوع وفقدان للحرية، ويستعير الديار للقبور، كل هذا ليجعل الوقوف على القبور رغم صعوبته هينًا، ولذا سيبدأ الشطر الثاني بـ «تأن» ويمنيه أنه غير يائس؟!

مم؟!.. من الموت، من الموتى، من الوقوف؟!... لا ندري.

وسيظل السؤال بلا جواب وهذا من عمل الفن الذي يطرح السؤال ويبقي الإجابة عنه معلقة، ليتجدد عطاؤه على الأزمان وتختلف فيه القراءات.

استثمر الشاعر الجاهلي في هذا اللون من التشبيه من الناحية الجمالية طرفين ينتميان إلى مجالات دلالية مختلفة، حيث انتزع المشبه به دائمًا من بيئة مخالفة لبيئة المشبه به، وتشكلت الصورة الوصفية نحويًا من المبتدأ أو الخبر المتعلقين تعلقًا لا انفكاك منه في أربع عشرة مرة من أصل سبع عشرة واستخدم المضاف والمضاف إليه مشبهًا ومشبهًا به مرة واحدة، والمفعول المطلق مرتين.

ومن ناحية الحواس كانت الحاسة البصرية مسيطرة على التشبيه البليغ فبلغت عشرة تشبيهات وجاء تشبيهان ذوقيان في قول طرفة:

وَإِنِّي لَحُلْوٌ لِلْخَلِيلِ وإنَّني لمرٌ   لِذِي الأَضْغَانِ أُبْدِي لَهُ بغضي

وقد شبه الشاعر الحسيات بعضها ببعض ثلاث عشرة مرة، والحسي بالمعنوي مرتين في قول طرفة «كانت غرورًا صحيفتي» والذات بالغرر في قول الأفوه الأودي:

أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي غَرَرْ وَمَا خِلْتُ يُجْدِينِي الشِّفَاقُ وَلَا الْحَذَرْ

وتشير معنوية المشبه.. «إلى أن التشبيه تحول إلى رمز يتجاوز ما هو معهودفي إيضاح المعنوي بالمحسوس إلى تجريد المحسوس وتحويله إلى فكرة(1).

وشبه الشاعر المعنوي بالحسي مرة واحدة في قول طرفة «شآبيب موت» والمعنوي بالمعنوي في قول عدي بن زيد:

ففزت عليهما لما التقينا بتاجك فوزة القدح الأريب

* * *

التشبيهات مظهرة الأداة(2):

ليس ظهور أداة التشبيه مما يقلل من قيمة التشبيه، فأي تشبيه يؤدي دوره في بناء القصيدة بفاعلية تغني التجربة، يعتبر لبنة ينهض عليها البناء الفني ككل متكامل فالوردة الحمراء القانية الخالبة للب لا تكون بغير ساق أو أوراق، ولا تستغني عن الأشواك، ولعل هذا ما يشكل رغم حدته أحد عناصر جمالها، وثمة صور وصفية تحمل شحنات دلالية وإيحائية غنية، تصور من مخزون الشاعر العاطفي ما يثير الخيال

(1) الرمز والرمزية د/ محمد فتوح أحمد، 359.
(2) راجع جدول التشبيهات المرسلة في الملحق جدول رقم 11-2.

وتزيد المتلقي شعورًا وإحساسًا بالحياة والأحياء وتجعله مشاركًا في صنع القصيدة مع الشاعر الفنان، ويتأتى ذلك من ترك وجه الشبه بالتشبيه المجمل أولًا، ثم انتزاع المشبه به من حقل دلالي بعيد كل البعد عن المشبه.

ففي أبيات أبي ذؤيب الهذلي:

4.أَعَاذِل أَبقِي لِلْمَلَامَة حَظَّهَا إِذَا رَاحَ عَنِّي بِالجَلِيَّةِ عَائِدِي
5.وَقَالُوا تَرَكْنَاهُ تزَلْزلُ نَفْسهُ وَقَدْ أَسْنَدُونِي أَوْ كَذَا غَيرَ سَانِدِ
6.وَقَامَ بَنَاتِي بِالنِّعَالِ حَوَاسِرًا فَأَلصَقْنَ وَقْعَ السِّبْتِ تَحْتَ القَلَائِدِ (1)
7.يَوَدُّونَ أَنْ يَفْدُونَنِي بِنُفُوسِهِمْ وَمَثْنَى الأَوَاقِي والقِيَانِ النَّوَاهِدِ
8.وَقَد أَرسَلُوا فُرَّاطَهُمْ فَتَأَثَّلُوا قَلِيبًا سَفَاهَا كالإِمَاءِ القَوَاعِدِ

وتشكل هذه الأبيات دفقة شعورية ينتقل الشاعر فيها من حديث عن الآخر والموت الذي هو نهاية كل حي إلى حديثه عن الذات. فيذكر ضرب بناته أنفسهن بالنعال من وطأة الحزن وشدة الجزع والفجيعة عليه وهي عادة جاهلية(2)

---

(1) السبت: النعل، مثنى الأواقي: الحلي من الذهب. القيان النواهد: الجواري حديثات السن- الفراط: المتقدمون من القوم.

(2) كانت المرأة في الجاهلية إذا مات زوجها حلقت رأسها وأخذت نعلي زوجها فعلقتهما في صدرها وضربت بهما وجهها وإذا لم تكترث بموت ميتها نشرت شعرها في مأتمه وقالت: الصبر خير من فعل تلك أو هذه. انظر: المعاني الكبير: ابن قتيبة مطبعة دائرة المعارف العثمانية- حيدر آباد- الهند- 2/ 1227.

وتمني بناته أن يفدينه بالنفس وكل غال نفيس من الذهب والإماء النواهد، أي كل عناصر الحياة «النفس، المال، الخادمات الفاتنات» وما يوحي به هذا الثالوث من ثراء وامتلاء ومتعة.

ويبدأ البيت بالفعل «أرسلوا» فالشاعر ينيب الضمير عن الفاعل الحقيقي «قومه وبناته» بعد أن فقد بنيه جميعا، ويجعل المفعول به «الفراط- المتقدمون من القوم» وهم الفاعل الحقيقي الذين يقومون على حفر القليب «القبر» ويفيد الشاعر من رحابة العربية الشريفة هذا الفعل «تأثل» أي اتخذوا ،شامخا بنفسه التي مآلها التراب عن أن يقول حفروا وما فيها من سفول وتطامن.

ويأتي تشبيه التراب على حافة القبر بالإماء القواعد وهن اللائي اجتمع عليهن ذل العبودية والقعود عن الولد فلن وذللن(1) كما يقول الشارح. وكان يمكن للشاعر أن يكتفي بما في العبودية من ذل، ولكنه أراد أن يؤدي معنى آخر بهذا التقييد «القواعد» وهو ذل من لون آخر، به تفتقر الحياة وتموت، وهو العقم والكبر بابا الموت الرحيب. أي أن هذه التفصيلة اللطيفة أضافت إلى البيت هذا الشجن الذي يكسب المرء أسفًا وحزنًا شديدًا بتصوير هذا الجانب من الحياة البائسة في تشخيص التراب، نساء قواعد!

(1) ديوان الهذليين- شرح السكري (212- 275 هـ) دار العروبة، ص 1/ 193.

ويستثمر هذا الشاعر المصور الصناع «أبو ذؤيب» إمكاناته البديعة في التشبيهفي بيت آخر فيصور الرجلين الشريفين في صورة عالية الرمح وما فيها من صلابة وحدة ولمعان تهب الحياة لحاملها والردى لأعدائه:

أَقَبَّا الكُشُوحِ أَبْيَضَانِ كِلَاهُمَا كَعَالِيَةِ الخَطِّيِّ وَارِي الأَزَانِدِ (1)

ويبدأ المديح بكونهما غير بطينين، بل خفيفان ضامرًا البطن، أبيضان وتحمل هذه الكلمة «أبيض» إيحاء بالشرف والخلو من الإثم ظاهرًا وباطنًا، وثم مفارقة فهما ضامرًا البطن مع كونهما كريمين «وارى الأزاند» دلالة على الترفع عن أهون خسائس الأخلاق من بطنة وتخمة، ولا شك أن الجمع بين المتغايرات حقلًا دلاليًا أثرى الصورة.

وفي صورة يزيد بن خذاق:

1. هلْ للفَتى من بَناتِ الدهرِ من راقِي أَمْ هل له من حِمام الموتِ مِن واقِي

2. قد رَجَّلوني وما بالشَّعر من شَعثٍ وألْبَسوني ثيابًا غيرَ أخْلاقِ

3. وطيَّبوني وقالوا أَيُّما رجلٍ! وأَدرجوني كأني طيٌّ مِخراقِ

(1) أقبا الكشوح: ضامرا البطن. عالية الخط: رماح من مدينة الخط الشهيرة بصناعتها.

ويصور الشاعر نفسه في صورة المنديل الذي يطوى «مخراق» وفي ذلك ما فيهمن إيحاء بالعجز اللانهائي فهو خرقة جامدة مفعول بها، وتأتي الصورة في ذروة لمجموعة من الأفعال التي وقع الشاعر الذي يئس من الراقي والواقي مفعولا به لها «رجلوني- ألبسوني- طيبوني- أدرجوني» وباستثناء الفعل الأخير كانت كل هذه الأفعال من عمل الشاعر في حياته للتمتع بالحياة، ومن هنا تتجلى المفارقة بين فعل الموت وفعل الحياة.

ومن الصور التي فاضت بالحركة صورة النساء جئن مشيعات في بيت الأفوه الأودي:

وجاء نساء الحي من غير أَمْرَةٍ　　　زفيفًا كما زَفَّت(1)إلى العَطَن البقر

ويصور الشاعر النساء في حركتهن متقاربة الخطو مع السكون «زفت»، مما يوحي بوطأة الحزن عليهن فلا صوت، وفي تشبيههن بالبقر، وفيه ما فيه من متعة وفتنة وثراء، ما يوحي بأسف الشاعر على الحياة، ويختار الشاعر حركة إيواء البقر إلى حظائره وكأنه أي الشاعر كان موئل الضعفاء.

وثم علاقة تجمع الشاعر بالحي والنساء جزء من الحي، هي الود الخالص فلم يأتين بأمر آمر وإنما هو الود والحزن الذي ساق النساء إليه.

---

(1) زف: حركة متقاربة الخطو مع سكون. العطن: مأوى البقر، وهو كالوطن للإنسان.

ورغم وجود الأداة وظهور المشبه والمشبه به إلا أن الشاعر استطاع أن يوظف صوره باقتدار في بناء القصيدة. فلم تكن التشبيهات عالة على التجربة الحية النابضة.

ولا يغيب عن البحث في هذا المقام أن يشير إلى أن بعض الصور القريبة كقول عدي بن زيد:

13.أَعَالِنُهُمْ وَأَبْطِنُ كُلَّ سِرٍّ كَما بينَ اللِّحَاءِ إلى العَسِيبِ

وقول سعية بن الغريض:

8.إِنَّ امْرَأً أَمِنَ الحَوَادِثَ جَاهِلًا وَرَجَا الخُلُودَ، كَضَارِبٍ بِقِدَاحِ

ومن التشبيهات التي استدل بها أبو هلال العسكري على فساد التشبيه قول امرئ القيس بن حجر:

أَلِمَّا عَلَى الرَّبعِ القَدِيمِ بِعَسْعَسَا(1) كَأَنِّي أُنَادِي أَو أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

الذي يعقب عليه بقوله: «هذا من التشبيه فاسد لأجل أنه لا يقال: كلمت حجرًا فلم يجب، فكأنه حجر»(2).

(1) عسعس: مكان- الربع: المكان الذي تنزل فيه القبيلة زمن الربيع.

(2) الصناعتين- أبو هلال العسكري (395 هــ)- تحقيق محمد علي البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم- دار الفكر العربي القاهرة، ط 2، د. ت، 71.

ويرى د/ محمد أبو موسى أن غفلة بعض الدارسين عن الموقف النفسي للشاعر في مساءلة الأطلال، وعن طبيعة المجاز والخيال الذي تصاغ فيه الصور يؤدي إلى سوء التقدير، فيعيبون على الشعر ما يقدم به(1).

وقد كان أبو هلال متفقا مع نفسه فـ «بالنسبة للإنسان الوضعي كل الأشياء غير الواقعية متماثلة»(2) في عجمتها وجمودها، ولكن الربع عند امرئ القيس «جسد وروح»(3) يحفظ ذكرياته، «ويحمله في حلم يقظة إلى منطقة من التاريخ البعيد جدا تنفتح أمام «ذلك» الحالم بالبيت «الربع» منطقة تتجاوز أقدم ذكريات الإنسانية... وهذه المنطقة التي تنفتح على تاريخ سحيق يرتبط فيها الخيال بالذاكرة، كل منهما يعمق الآخر،(4). ولا تهمنا تلك الشطحة من باشلار الممثلة في تجاوز أقدم ذكريات الإنسانية، إنما يلفتنا الحنين الذي يفجره المكان الذي احتضن الزمن والإنسان فتغيرا وبقي المكان صامدا ضد الزمن.

---

(1) التصـــوير البيـاني- د/ محمد أبو موســـى، منشـــورات جامعة قاريونس، ليبيا، ط 1، 1978، 366 بتصرف.
(2) جماليات المكان- باشلار، 73.
(3) نفسه 38.
(4) نفسه 37.

يقول لبيد:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع (1)

نعم بقي المكان، وتسرب الزمن من الشاعر، هو وما يحمله من حب وأهل وأصدقاء وصحة وشباب وذكريات، يستعيدها الشاعر بخياله فينهض الربع شاخصًا، نعم أصم أخرس لكن الشاعر يناديه بحثًا عن نفسه التي فاتها فيه أولًا وذكرياته التي صنعت فوقه ثانيًا والحق أن الطلل حير الجاهلي ويحتاج إلى وقفة لا يتيحها منهج الدراسة.

ومن الصور الوصفية القريبة قول امرئ القيس بن حجر:

تَرَى أَثَر القُرْح في جِلْدِهِ كَنَقْشِ الخَوَاتِمِ في الجِرْجِسِ (2)

وغيرها من التشبيهات التي يكون وجه الشبه فيها حسيا قريبا.

ولم تخل الأبيات من تقليد كقول حاتم مشبها الخيل بالقناة:

يَجِد فَرَسًا مِثلَ القَنَاةِ، وَصَارِمًا حُسَامًا إذَا مَا هُزَّ لَم يَرْضَ بِالهَبْرِ(3)

وسبقه إليه امرؤ القيس حيث شبه الخيل بالعصا(4).

---

(1) ديوان لبيد، دار صادر، 88، المصانع: المباني تتخذ للماء أو هي القصور.

(2) الجرجس: الكتاب.

(3) الهبر: اللحم.

(4) ديوان امرئ القيس بن حجر، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، 36، 37.

وقد أغتدي والطير في وُكناتها لغيثٍ من الوسمي رائدهُ خالِ

بعجلزة قد أترز الجري لحمها كميت كأنها هراوة منوالِ

العجلزة: الفرس الصلبة اللحم. أترز: ضامرة شديدة.

الهراوة: عصا تتخذ من أصلب العود وأشده وهي هنا من آلات الحيائك وأضافها إلى المنوال.

وإن أضاف حاتم إضافة جد فاعلة وهي المشبه بها «القناة» وفيها الإيحاء بأجواء الحرب والقوة والصلابة والمضاء.

الحواس وبناء التشبيه:

سيطرت حاسة البصر على التشبيه فجاء سبعة عشر تشبيها وليد حاسة البصر ثم تلتها التشبيهات التي تقوم على عمل العقل وكان عددها أربعة تشبيهات وهي الأبيات:(4، 5) عند حاتم الطائي:

4. وما أهل طود مكفهر حصونه   مِن المَوْتِ إلا مِثْلُ مَنْ حَلَّ بالصُّحْرِ

5. وما دارعٌ إلا كآخَرَ حاسِرٍ   وما مُقْتِرٌ إلَّا كآخَرَ ذِي وَفْر

والبيت (13) عند عدي بن زيد والبيت (8) عند سعية بن الغريض:

إنَّ امْرَأً أَمِنَ الحَوَادِثَ جَاهِلًا   وَرَجَا الخُلُودَ، كَضَارِبٍ بِقِدَاحِ

وجاءت التشبيهات الحركية في ثلاث صور ولم تخلص للحركة ولكن أضيف إليها حاسة من الحواس الخمس ، ففي تشبيه يزيد بن خذاق:

وطيَّبونِي وقالوا أَيُّما رجلٍ!   وأَدرجونِي كأني طيٌّ مِخراقِ

نرى حاسة البصر مع الحركة.

وفي بيت الأفوه الأودي:

وجاء نساء الحي من غير أَمْرَةٍ زفيفًا كما زَفَّت إلى العَطَن البقر

تتداخل حاسة البصر مع الحركة مع السمع والذي وفرها الفعل «زفت» الذي يعني تقارب الخطو مع السكون.

وفي بيت ساعدة بن جؤية تداخلت حاستا البصر والحركة في صفة مجيء الضبع:

كمَشْـِي الأَقْبَلِ السَّارِي عليها عِفاءٌ كالعَبَاءةِ عَفْشَلِيلُ

وأما التشبيهات اللمسية فكانت اثنتين، منها بيت حاتم (12) وبيتا طرفة (34،35).

واستقـلت حاسة السمع بصورتين واحدة في بيتي امرئ القيس الأول والثامن من قصيدته السينية. وكان نصيب حاسة اللمس صورتين، الأولى منهما في البيت 12 من قصيدة حاتم والآخرة في قصيدة طرفة في بيتيه (34. 35).

طرفا التشبيه بين الحسية والمعنوية:

كانت معظم التشبيهات حسية الطرفين وشبه الشاعر المعنوي بالحسي أربع مرات في بيت الأسود بن يعفر (4، 5) وبيت سعية بن الغريض (8) وبيت عدي (13) والمعنوي بالمعنوي في بيت حاتم (الخامس).

التشبيه التمثيلي:

تنتقل الصورة التشبيهية نقلة نوعية، فمن البساطة إلى التركيب، فمن مشبهين مفردين ووجه شبه واحد كتشبيه الورد بالخد في الحمرة والطراوة إلى التركيب والتعقيد في كلا الطرفين حيث يكون «وجه الشبه مكونًا من صفتين فأكثر، ولا يكتمل التشبيه أو يتحقق المغزى منه إلى بانضمام هاتين الصفتين أو الصفات جميعا، وتآلفها في كل متكامل(1). ومن هذا التركيب وذلك التآلف تكتسب البنية التشبيهية العضوية التي تستطيع فيما لو تآلفت مع سياقها أن تشع على القصيدة روح التلاؤم والتأثير والإيحاء (فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة ورفع أقدارها، وشب نارها،وضاعف قواها، في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا وقسر الطباع على أن تعطيها محبةً وشغفًا»(2).

وتبرز في شعر رثاء الذات خمس صور وصفية تمثيلية تشكل- رغم قلة العدد وليست الكثرة دلالة غنى في جميع الأحوال- لمسات فنية رفيعة.

(1) الإيضـــاح: القزويني «التمثيل ما وجهه وصـــف منتزع من متعدد أمرين أو أمور، 4/ 90، والتعبير البياني د/ شفيع السيد، 35.
(2) أسرار البلاغة، 115.

وقد بدت أولى هذه الصور عند عدي بن زيد كمعادل موضوعي لحالة مع الحياة والبشر:

أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ باتَ فيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ شِيبِ
تَلوحُ المَشْرَفِيَّةُ في ذُراهُ وَيَجْلُو صَفْحَ دَخْدَارٍ قَشِيبِ
كأَنَّ مآتِمًا باتَتْ عليهِ خَضَبْنَ مَآلِيًا بِدَمٍ صَبِيبِ
يُلَأْلِئْنَ الأَكُفَّ على عَدِيٍّ وَيُعطَفُ رَجْعُهُنَّ إلى الجُيُوبِ

وتكمن الصورة في البيتين (3، 4) والأصل في هذه الصورة أنها وصف للسيل الذي أشعل شرارته البرق والرعد، ولكن الشاعر المصور يميل بالصورة والجو هذه الميلة المبدعة فقد استطاع أن يصور الشتاء بما يحمله من رعود وأمطار إلى تلك الصورة الأخاذة، التي صبغت رؤيته للعالم بهذه الصبغة القاتمة، فالجبل ذلك الكيان الهائل في ظلمته، مأتم كبير، البكاء فيه دماء لا دموع. وهزيم الرعد ولمع البرق صوت نسوة وأياديهن تتحرك في الظلمة فتبدو ببياضها الناصع، وهن يضربن صدورهن، أسفًا وحزنًا على الشاعر. كما تضرب البروق الجبل.وإذا تبدو هذه التدخلات التي نفك شفرتها إلا أن الصورة على الحقيقة لا يمكن فصل عناصرها.

ومن خلال البنية اللغوية لهذه الصورة، سنرى أن الشاعر الذي ساقته موهبته إلى اختيار صيغة الجمع «مآتم- مآليا- الجيوب - خضبن- يلألئن- عطفهن» وما توحي به من كثرة البكاء والباكين. ثم عدول الشاعر عن الدمع إلى الدم، ووصف الدم بأنه صبيب، وما توحي به من كثرة ومبالغة في الحدث(1).

والمآتم التي تعقدها الطبيعة تخص شخصًا واحدًا وحيدًا هو «عدي بن زيد» «يُلَأْلِئْنَ الأَكُفَّ على عَدِيٍّ» ويعدل الشاعر عن التعجب بالقول! إلى التعجب بالفعل فيجعل النساء المتخيلات «يلألئن الأكف» أي يحركنها وهي الحركة التي تند عن النساء عند التعجب الإنكاري.

وتلعب الأفعال دورها في بناء هذه الصورة حيث تمدها بالحياة والحرارة، يتمثل ذلك في الانتقال من الفعل الماضي «خضبن» وما يوحي به من ثبوت فالخضاب تم وانتهى وصورة الدم واقعية ثابتة «خضبن مآليا(2) بدم، صبيب» ولكن دلالة الفعل الماضي «خضبن» تتحرك بعض الشيء إلى الآن، من خلال فعلين آخرين هما «يلألئن» و«يرجع» فالألم ثابت لكنه متدفق والاستنكار مستمر.

ولما كانت عاطفة الحزن مسيطرة على الشاعر الذي يرسف في قيده خلف الجدران الباردة منتظرًا الموت أو العفو، لذا ستتكرر صورة الدموع عنده

---

(1) شذا العرف، 87.

(2) مآليا: جمع مئلاة، خرقة يجفف بها الدمع.

ولكنه دمع نساء حقيقيات هن نساؤه اللائي يصورهن في صورة الشن «القربة البالية» التي لا يجدي معها إصلاح وقد تسرب الماء منها يقول عدي:

25. وما لي ناصرٌ إلَّا نِساءٌ أرامِلُ قد هَلَكْنَ مِنَ النَّحيبِ

26.يُحَدِّرْنَ الدُّمُوعَ على عَديٍّ كَشَنٍّ خَانَهُ خَرْزُ الرَّبيبِ (1)

ولا يسوق الشاعر البيت على أنه خبر خامل لا يهز ولا يشجي، ولكن يفجر الصورة بالحركة المتمثلة في الفعل المضارع «يحدرن» بدلالته التي توحي بالتكرار والتجدد، وهو فعل رغم كونه يبدو إراديا في شطر البيت (26) إلا أنه لا إراديفي شطره الثاني، الأمر الذي يجعله يغلل الصورة بالحزن الملتهب المتجدد.

وفي صورة «كَشَنٍّ خَانَهُ خَرْزُ الرَّبيبِ» تكثيف لمعاني القصيدة فلعل القربة الصغيرة البالية، ترمز إلى الشاعر وما يتعرض له من عذاب، والشاعر لا ينسب الخيانة إلى الشخص المصلح للشن «الربيب» الذي هو الملك ولكنه ينسبها إلى الخرز «خياطة الجلد» الذي يرمز إلى المحرضين عليه، وتبدو في إضافة الخرز إلى الربيب، مسئولية «الربيب» عن تلك الخيانة.

(1) الشن: القربة الصغيرة البالية. خرز: خياطة الأدم «الجلد». الربيب: رب الأمر أصلحه.

جمع الشاعر إذن في هذا البيت ما تشعث في القصيدة من مشاعر وجعلها بؤرة تشع الانسجام على القصيدة كلها.

وفي الصورة الثالثة يباغتنا ذلك الشيخ الفاني الأسود بن يعفر بقوله:

فَإِن يَكُ يَوْمِي قَدْ دَنَا وَإِخَالُهُ كَوَارِدَةٍ يَوْمًا عَلَى غَيْرِ مَنْهَلِ
طَبَاهَا الخَلَاءُ والضَّحَاءُ وَأَقبَلَتْ إِلَى مُسْتَتِبٍّ كَالمَجَرَّةِ مُعْمَلِ (1)

فهو يصور المنية في تلك الصورة التي تنبعث منها معتقدات الجاهليين في أن الموت ما هو إلا فناء أبدي مطلق، بلا بعث أو نشور و«الحق أن الشعر الجاهلي ما عدا أبيات قليلة جدا لا يصور إلا فلسفة دنيوية محضة، خالية من اليقين الديني... ومهما تقرأ في كتب التاريخ عن وجود بعض العقائد الدينية من سماوية وغير سماوية، فإن الشعر الجاهلي نفسه يثبت أن هذه العقائد كانت ضعيفة التأثير في كثرتهم الغالبة، ولم يكن في دياناتهم الوثنية السائدة ما يغني الإنسان في ذعره من الموت، لأن سلطة آلهتهم وأربابهم كانت مقصورة على الحياة لا تتعداها لا إلى الخلق ولا إلى المعاد»(2)

(1) طباه: دعاه، واطبي القوم فلان، خالوه وقتلوه. القاموس المحيط والمعنى خدعها. الخلاء: مكان خلاء لا أحد به ولا شيء فيه. اللسان. الضحاء: إذا ارتفع النهار واشتد وقع الشمس. المجرة: باب السماء، المحكم، واللسان، والطريق في السماء تشكله النجوم، القاموس المحيط. معمل: كثير العمل وهو هنا التموج يعني السراب إذ بدا في صورة الماء تحت وقع الشمس اللافح. مستتب: استتب الأمر تهيأ واستوى وأصله من الطريق المستتب وهو الذي خد فيه السيارة خدودًا فوضح واستبان لمن يسلكه ويعني السراب الذي بدا كالنهر. اللسان.

(2) الشعر الجاهلي، د/ محمد النويهي، ج 1/ 421.

وتجيء الصورة في غلالة من الشك ليست في الموت ولكن فيما بعد الموت، تلك النهاية التي يصورها الشاعر في صورة الواردة «الحيوان الباحث عن الماء» التي قتلها العطش فخدعها المكان القفر الموحش وتأمل كلمة الخلاء وما تحمله من فقدان المكان لكل مظاهر الحياة من نبات وحيوان وإنسان، ما توحي به من عدمية والتي يرفدها الشاعر بلفظ آخر يضيف إلى هذا البلقع الأجرد لونا آخر من ألوان العذاب وهو الشمس الملتهبة الحارقة والتي تسوقه إلى السراب الذي يتلوى ويلتمع.

ولاحظ الفصل بين الموصوف «مستتب» والوصف «معمل» أي كثرة اللمعان وما تؤدي إليه من خداع للنظر لا سيما مع العطش الباهظ في الهاجرة.

وفي أبيات طرفة:

34.أَلَمْ تَرَ أَنَّ العَيْنَ فَاضَتْ سِجَامُهَا مِن الليل (1)حَتَّى لَمْ يَكَدْ جَفنُهَا

35.كَأَنَّ مُجَاجَ السُّنْبُلِ الوَرْثِ فِيهِمَا يُغضِي

36.كَمَا يَنظُرُ الوُرَّادُ خَيْلًا سَرِيعَةً أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ فِي وَرَقِ الحِمْضِ

مُقَيَّدَةً تَنْدُو إِلَى الحِلْسِ والغَرْضِ(2)

---

(1) ديوان طرفة، الجندي، 205.

(2) السجام: الدمع. المجاج: الريق. الحلس: كساء على ظهر البعير أو الجواد. الغرض: حزام الرحل.

وتطل علينا صورتان تفيضان بالإحساس بالألم والوحدة والحزن الذين استولوا على الشاعر، فالعين لا تملك دمعها الذي سال وانصب، وتأمل «من الليل»، هذا الليل الذي يجعل الإنسان وحيدًا مع همومه من ناحية، ومن ناحية أخرى يشف التعبير عن نفسية الشاعر الفارس فهو يبكي في الليل حيث لا يراه أحد.

ولنتأمل حرف الجر «من» الذي يستخدم بمعنى «في» أو الباء للتوقيت، ولعل «من» توحي في هذا السياق بأن سبب البكاء هو الليل، الذي ربما ذكر بظلمته وجهامته، ظلمة القبر!

والعين التي تجري دموعها وتنصب - لا إراديا- فلا تغتمض ترفدها الصورة الطبيعية التي بعثها طرفة ممثلة في السنبل الورث «الغض» وورق الحمض «وهما نباتان حاران يشعر الإنسان بحرارتهما في أي جزء من بدنه وهما في العين أشد» والصورة متحركة نابضة فيها انصباب الدمع والحرارة والألم وفيها الأرواح «جمع ريح» والتي تهب من أنحاء مختلفة فيكون نشرها لذينك النباتين أشد، ويستثمر طرفة صيغة الجمع في السنبل والورق والأرواح دلالة على الكثرة، فالدمع والألم من الداخل والخارج.

وثمة صورة تمثيلية في البيت:

36.كَمَا يَنظُرُ الوُرَّادُ خَيْلًا سَرِيعَةً   مُقَيَّدَةً تَنْدُو إِلَى الحِلْسِ والغَرْضِ

تفيض على المشهد الألم والحسرة اللذين يعتملان في نفس الشاعر واللذين ينعكسان على الآخرين «الوراد» المحايدين،

فهم الذين لا تربطهم بهذه الخيل السريعة المقيدة إلا علاقة الحزن النبيل، للكريم في موقع لا يليق به! وهي صورة الخيل «السريعة» التي قيدت وهي التي خلقت للحرب والصيد، ولاحظ تعبير «سريعة» والمفارقة التي تبدو من كونها سريعة وكونها مقيدة. وعدول الشاعر عن صفة كريمة التي طالما نعت الشعراء الخيل بها. لأن الشاعر في موقف التقييد، فإفادة تلك الصفة للسياق مما لا يفيده نعتها بالكرم(1).

وفي صورة بشر بن أبي خازم:

فَإِنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ زَحِفٍ يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْوًا ضَبَابَا
سَمَوْتُ لَهُ لِأَلْبِسَهُ بِزَحْفٍ كَما لفتْ شَآمِيَّةٌ سَحَابَا (2)

وفي البيت الثاني تبدو قدرة الفارس الشجاع الذي يصور غبار زحف عدوه بالضباب ما يوحي بكثرة هذا الجيش، فالضباب يشمل الأرض جميعا. وتبدو الصورة التي يمهد لها الشاعر بالاستعارة في الشطر الأول من البيت الثاني في سمو الشاعر

---

(1) بدت الصورة في ضوء هذا التحليل واضحة جلية على عكس ما رأى أستاذنا الدكتور/ علي الجندي- رحمه الله- راجع ديوان طرفة، بتحقيق/ الجنيدي، 320، وارتأى فيها صورة غير واضحة.
ولعل من إغراء تلك الصورة صدى في شعر المتنبي:

35. يقول لي الطبيب أكلت شيئا وداؤك في شرابك والطعام
36. وما في طبه أني جواد أضر بجسمه طول الجمام
37. تعود أن يغبر في السرايا ويدخل من قتام في قتام
38. فأمسك لا يطال له فيرعى ولا هو في العليق ولا اللجام

ديوان المتنبي شرح العكبري- دار المعرفة- بيروت د. ت، ج 4/ 148.

(2) الشآمية: تهب من جهة القطب الجنوبي، وتسمى الشمال وهي الجربياء، ومحوة لأنها تبدد السحاب وتمحوه. الأزمنة والأمكنة المرزوقي، 162.

وما في التعبير بهذا الفعل من ارتفاع وخفة وسرعة حركة والشاعر لا يمدح نفسه وحسب ولكن قومه الذين يستجيبون لقائدهم «لألبسه بزحف».

وتأتي الصورة التمثيلية في صورة الريح الشآمية التي تبدد السحاب، والتعبير عند التبديد بالفعل «لف» وما فيه من إيحاء بالقوة القاهرة من ناحية بشر والمطاوعة واللين من ناحية الأعداء.

وثم ضرب آخر من ضروب التشبيه التمثيلي اختلف فيه الباحثون أيما اختلاف وهو التشبيه الذي سماه بعضهم المطول والآخر القصصي والثالث لم يشر إليه على الإطلاق وهو انصراف الشاعر إلى المشبه به وبيان أحواله(1). وأرجعه إلى التشبيه الضمني(2). ولكن البحث يميل إلى اعتباره تشبيها تمثيليا وهو ما أشار إليه أستاذنا الدكتور/ يوسف خليف(3).

وقد مرت أبيات ساعدة بن جؤية:

---

(1) راجع: جماليات الأسلوب د/ فايز الداية، دار الفكر- دمشق، 1996 م، وسماه بالتشبيه المطول، 102. وانظر: زهير بن أبي سلمى، د/ سعد إسماعيل شلبي، مكتبة غريب، د. ت وسماه التشبيه القصصي، 257. وبناء الصورة الفنية، د/ كامل حسن البصير مطبعة المجمع العلمي العراقي،1407 هـ، 1987 م، ولم يلتفت لهذا اللون من التشبيه، 299.

(2) التصوير البياني، د/ محمد أبو موسى، 82.

(3) دراسات في الشعر الجاهلي، د/ يوسف خليف، دار غريب، د. ت، 92.

19.وَلَوْ أنَّ الذِي يُتَّقَى عليه بضَحْيانٍ أَشَمَّ، به الوُعولُ

20.عِذاةٍ ظَهْرُهُ نَجْدٌ عليه ضَبابٌ تَنْتحيه الرِّيحُ مِيلُ

21. وإذا سَبَلُ الغَمامِ دنا عليه يزلُّ بِرَيْده ماءٌ ذلولُ

22.كأنَّ شُؤونَه لَبَّاتُ بُدْنٍ خِلافَ الوَبْلِ أو سُبَدٌ غَسيلُ

23.لآبَتْه الحوادِثُ أو لَأَمْسَى به فَتْقٌ رَوادِفُه تَزُولُ (1)

* * *

التشبيه الضمني:

انفرد شاعران بهذا اللون من ألوان التشبيه الذي يغيب عنه المشبه والشبه به ويلمحان من خلال التركيب. ويكون المشبه به دائما برهانًا على إمكان ما استند إليه المشبه وتكون العلاقة بينهما علاقة تشابه تقتضي التساوي وأما التشابه في الضـروب الأخرى من التشبيه فيقتضي التفاوت(2).

(1) راجع تحليل الأبيات في هذا البحث.
(2) جواهر البلاغة للهاشمي، 226، وراجع بناء الصورة الفنية، د/ كامل-حسن البصير، 299.

ورغم ما يبدو على التشبيه الضمني معزولًا عن سياقه من صبغة عقليةعند بعض المحدثين(1) تطمس الإيحاء، إلا أننا عندما نلمسه في سياقه نجده ذا فاعلية وتأثير وإيحاء ويتوقف الأمر حينئذ على طريقة صوغه، وفاعليته في السياق هذا من جهة ومن جهة أخرى أنه ينبغي على الناقد الحديث أن ينظر إلى الشاعر القديم بعين الحب والعطف التي لا تلغي الموضوعية في التناول، فالشاعر لم يأت بهذا التشبيه اعتباطا، وإنما لغايات تعبيرية جمالية يقول ابن طباطبا العلوي: إذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية لا تستقر بها... فإنك لا تعدمأن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم فيها(2).

وتأتي أبيات بشر بن أبي خازم:

5.فَرَجِّي الخَيْرَ وانْتَظِرِي إِيَابِي إِذَا مَا القَارِظُ العَنَزِيُّ آبَا
6.فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بِشْرٍ فإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدْهِ بابَا
7.ثَوَى في مُلْحَدٍ لا بُدَّ مِنْهُ كَفَى بِالمَوْتِ نَأْيًا وَاغْتِرَابَا
8.رَهِينَ بِلَى، وكلُّ فَتًى سَيَبْلَى فَأَذْرِي الدَّمْعَ وَانتَحِبِي انتِحَابَا

(1) يخالف هذا الرأي رأي د/ محمد غنيمي هلال في كتابه «النقد الأدبي الحديث» حيث يرى أن مما يضعف الصورة، أن تكون برهانية عقلية لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر، ثم إن الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه، والتصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الشعري، 442، والباحث مع أهمية الإيحاء، ولكن هل كل تشبيه ضمني يفتقر إلى الإيحاء؟ هذا السؤال ما يجيب التحليل عليه.

(2) عيار الشعر،ابن طباطبا العلوي، 49.

والخطاب موجه لابنته عميرة والبيتان مناط التحليل هما الخامس والثامن،وتبدو فيهما الصورة الضمنية، حيث يعلق الشاعر الأول منهما عودته على عودة القارظ العنزي، هذا الذي خرج يبحث عن القرظ في شعف الجبال، فذهب مثلا للذي خرج ولم يعد، وما، تحمله هذه القصة من إيحاء بخيبة الرجاء وتغرير الحياة بالإنسان من خلال هذه الأحبولة الصغيرة المتواضعة «القرظ».

وفي هذه الصورة ما فيها من تصوير لنفسية الشاعر الذي يبدأ بيته بهذه الصيغة الإنشائية «رجي» التي لا تنصرف إلى المبالغة في الفعل ولكنها توحي بالعبثية واللاجدوى. وثم مفارقة دلالية لاذعة بين أب وابنه كل في طريق، الأول إلى الموت والثانية تنتظر الخير وترتجيه ممثلا في عودة الأب، فأي ألم تفجره هذه الصورة وأي إحساس يشع على النفس فيغمرها بالألم الإنساني النبيل!

لا سيما والشاعر في البيت التالي سيسكب تلك العبرة.

6.فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بِشْرٍ فإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدْهِ بابَا

وفيه يستعير الشاعر البيت للقبر... الذي ليس كالقبور ولكن له باب كـالبيوت يستقبل الشاعر الذي يحدد مكانه «بجنب الرده» فيه زائريه فلعل عميرة تكون بينهم. وفي البيت السابع يسوغ تلك النهاية بقوله:

7.ثَوَى فِي مُلْحَدٍ لا بُدَّ مِنْهُ   كَفَى بِالمَوْتِ نَأْيًا وَاغْتِرَابَا

وهو بيت جليل الخطر، حيث يجمع الشاعر بين دالين شديدي الدلالة على فعل الموت بالأحياء. أحدهما تعارف الشعراء على بعضه وهو «البعد».

يقول مالك بن الريب التميمي:

يقولون لاتبعـد وهم يدفنوني   وليس مكان البعد إلا مكانيا

ويقول سعية بن الغريض:

2. أَيَقُلْنَ: لا تبعَدْ، فَرُبَّتَ كُرْبَةٍ   فَرَّجْتَها بِيَسَارَةٍ وسَمَاحِ
7.لَا تَبْعَدَنَّ فكلُّ حَيٍّ هَالِكٌ   لا بُدَّ من تَلَفٍ، فَبِنْ بِفَلَاحِ

وإن زاد بشر على مفردة «البعد» فائضًا دلاليًا تمثل في كون النأي يجمع بين البعد والتفارق(1) بين الأحياء وما فيه من خلع وتفسخ ولم يكتفب بشر بذلك، وإنما أضاف للبعد والمفارقة كلمة أخرى «الاغتراب» وما تحمله من انكسار بالبعد عن الأهل والمال والوطن وما يفجره الاغتراب من وحشة وحنين وخنوع(2).

---

(1) النـأي: البعـد والمفـارقـة ومنـه قول الحطيئـة. وهنـد أتي من دونهـا النـأي والبعـد. إنمـا أراد المفـارقـة، الأزهري نقلا عن لسان العرب.

(2) اقرأ هذين البيتين وتأمل أبيات بشر في ضوئهما، وهما لطهمان بن عمرو الكلابي:

وإنـي والـعـبســي فـي أرض مـذحـج   غـريـبـان شـتـى الـدار مـخـتـلـفـان
ومـا كـان غض الطرف مني سـجيـةٌ   ولـكـنـنـا فـي مـذحـج غـربـان

نقلا عن: لسان العرب مادة: «غرب».

وإذا نظرنا إلى الباء الزائدة «كفى بالموت» سنجد أنها أفادت التوكيد كما ذهب ابن هشام وأفادت- وهو ما يرفضه ابن هشام- التحسر الذي يتأتي من كونها للتجزؤ(1) وذلك لأن الشاعر يقول يكفي الموت لونين من أفعاله هما النأي والاغتراب. ولاحظ تنكير نأيا واغترابا وما يوحي به من كثرة تفيض بالألم.

وفي البيت (8):

رهين بلًى وكل فتًى سيبلى   فَأَذرِ الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتِحَابَا

وهي الصورة الثانية من التشبيه الضمني، ويلجأ الشاعر إلى حيلة أسلوبية وهي الالتفات، حيث يغيب ضمير المتكلم الذي غاب عن الأبيات السابقة كذلك فالشاعر يستثمر هذه التقنية في الأبيات (6، 7، 8، 9) ثم يعود إلى ضمير المتكلم مرة أخرى المهم أن هذا الالتفات يشعر المتلقي بأن بشرًا نفسه يأسف أسفين، الأول للذات «أنا» والثاني لصاحب الضمير «هو»:

7.ثَوَى فِي مُلْحَدٍ لا بُدَّ مِنْهُ   كَفَى بِالمَوْتِ نَأْيًا وَاغْتِرَابَا

رهين بلًى وكل فتًى سيبلى   فأذري الدمع وانتحبي انتحابا

---

(1) مغني اللبيب - ابن هشام ج 1/ 123 وما بعدها.

ويتكرر الضمير «هو» فاعل «رهين» الحاضر بالقوة وهذا التكرار «ثوى هو في ملحد» يوحي بالتحسر فهو أي الشاعر في سجن البلى الذي غذته صيغة فعيل بالمبالغة في إطباق البلى عليه. وإذا كانت «بلى» مفعولا نحويا فإنها عند الشاعر فاعل على التحقيق، فالشاعر يحبسه البلى في سجن «الفناء».

ولكن الشاعر يلتمس لنفسه العزاء «وكل فتى سيبلى» وهي الطرف الثانيمن هذا التشبيه. ولكن هذه الحقيقة الفاجعة لا تمنعه من التمني على الحبيبة الغائبة «عميرة» التي هي قطعة من الذات، بأن تبكيه أمر البكاء وأشده، وليس أبلغ من المصدر في الدلالة «على البكاء» وهي الحيلة الأسلوبية التي لجأ إليها بشر حيث تصير عميرة البكاء والبكاء عميرة، على ما مر من قول الزمخشري(1).

وثم حكم للشعراء في الأبيات 7، 8 حيث عد الفرزدق بشرًا أشعر العرب بالبيت السابع من هذه الأبيات وقدمه جرير بالبيت الثامن منها عليهم كذلك(2).

نتيجة:

استطاع الشاعر الجاهلي من خلال ضروب التشبيه المختلفة بدءًا من البليغ الذي يغيب فيه وجه الشبه والأداة مرورًا بالتشبيه المجمل الذي يغيب فيه وجه الشبه وتظهر الأداة والمرسل مذكور وجه الشبه والأداة وانتهاء بالتشبيه التمثيلي والتشبيه الضمني

---

(1) الكشاف 20/ 308.
(2) المزهر- السيوطي ج 2/ 480.

وما يتخلله من حس كاشف أقرب إلى روح التأمل الحكيم في نمطه الأول والسرد القصصي في نمطه الثاني، أن يبني قصيدته المؤثرة.

وقد كانت معظم التشبيهات فاعلة في سياقاتها، قريبة من روح الفن ببعدها عن المباشرة في غالب الأحيان والربط بين الدوال مختلفة الحقول الدلالية وما له من أثر ناجز في إثراء النص من ناحية، ومن ناحية أخرى بعث التأمل في نفس المتلقي في بحثه عن الرباط الذي يربط المشبهات. كما كانت طريقة صوغ التشبيهات لافتة استطاع الشاعر من خلالها أن يجعل الصورة الوصفية ذروة تلتقي فيها البراعة الفنية بالصنعة النحوية الفطرية الباهرة وهو ما حاول البحث أن يجليه ويرجو أن يكون وفق إلى شيء منه.

* * *

الاستعارة:

1- إذا كان الخيال هو خالق التجربة الشعرية، فإن الاستعارة هي الشكل الذي يتخذه الخيال في الخطاب الشعري ومن ثم ترتفع الاستعارة بالقصيدة من عالم العلاقات الطبيعية بين الأشياء بما فيه من جمود وتواضع وألفة إلى عالم الخيال وما يوفره للشعر من حرية وحركة ومفاجأة في الإبداع والتلقي.

وقد فطن الناقد العربي القديم إلى أهمية الخيال في إبداع الشعر فقال: الشعر هو كلام مخيل موزون(1) أي أن حد المحتوى هو الخيال وحد الشكل هو الوزن. والاستعارة ذروة الخيال الحر الخلاق، ومن ثم الشعر ولذا ساغ لـ «ت. س. إليوت» أن يعرف الكوميديا الإلهية لدانتي «بأنها استعارة ضخمة»(2)وظنى ذلك لأن بناءها يقوم على رحلة متخيلة لعالم الغيب من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنها حافلة بالصور. «والعنصر التخييلي في الأعمال الفنية يرفعها من عبودية التاريخ»(3) [الزمن] لأنه يوفر لها مقاومة الزمن «ليس لأنها تمثل قيما سرمدية مستقلة افتراضيا عن الزمن بل لأن بنيتها الاستراتيجية تسمح للقارئ دائما أن يضع نفسه في عالم الخيال»(4).

الأمر الذي يبدو معه الخيال الحر الفعال عاملا أساسيا في الإبداع والتلقي وسيرورة النص الشعري. بما يوفره للمبدع من خلق لعلاقات جديدة وليدة لرؤية متحررة من الواقع وبما يبذله المتلقي من جهد تصويري مواز لفك شفرة الاستعارة «حيث تأتي وظيفة اللاواقع لتسحر أو تزعج ولكنها توقظ دوما الكائن [الإنسان] النائم التائه في حركته الأوتوماتيكية»(5)

(1) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، 89.
(2) بناء لغة الشعر، جون كوين، 135.
(3) تشريح النقد نورث روب فراي، 476.
(4) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، ترجمة د/ عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 1996، 242.
(5) جماليات المكان، 31.

فتحرر الإنسان على عدة مستويات، فمن التمتع الحسي المباشر إلى التمتع العقلي الرفيع، ومن الواقع الرتيب إلى الدهشة والمفاجأة، بل يذهب آخرون إلى كون الاستعارة تزيد حياة المتلقي حياة إذ يرى «كانط»: أننا بالخيال نفكر أكثر... والاستعارة بما توفره للتجربة الشعرية من خيال تجعل المتلقي يفكر أكثر على مستوى التصور أي أنها في التحليل الأخير تجعلنا «نحيا أكثر»(1).

وأما الجانب الثالث وهو سيرورة النص الشعري فلا ينفصل بحال من الأحوال عن التلقي إذ يفنى الشاعر ويبقى الشعر حيًا وما حياة الشعر إلا في تجاوب المتلقي معه أخذا وعطاء، وتعمل البنية الاستعارية عملها في رحابة مساحة التلقي حيث ينتقل الشعر من عالم الألفة والعلاقات العادية الطبيعية بين الأشياء إلى عالم الخيال اللانهائي فيتيح للنص الأدبي تجدد عطائه على الأزمان لأن الخيال يجعل بنية النص الشعري دينامية متحركة وهو ما فطن إليه القدماء حين نعتوا النص بكثرة الماء، ومن ثم تتعدد القراءات بتعدد القراء وبمرور الأزمان فالنص الأدبي «لا يفرض مطلبا حقيقيًا موضوعيًا على قرائه، و«من ثم يتيح المجال لأي إنسان أن يفسره بطريقته»(2) ليس على طريقة القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي ولكن في حدود «أن هاملت لم يكن امرأة متخفية كما يقول رينيه ويليك»(3).

---

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، د/ صلاح فضل، 158.
(2) نظرية الأدب في القرن العشرين، 242.
(3) مفاهيم نقدية- رينيه ويليك- ترجمة د/ محمد عصفور- الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1987، 23.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد أن الاستعارة كبنية مكتنزة تتحلى بالإيجاز، ويغيب أحد طرفيها في فضاء النص الشعري فيؤدي ذلك إلى مشاركة القارئ في إبداعها الأمر الذي يجعل عملية التلقي عملية إبداعية ففي استعارة أزهر النور ثم مشبه به غائب يصل إليه المتلقي بفكره «فالاستعارة في المعنى وليس في اللفظ»(1).

2- كانت العلاقة في التشبيه علاقة تماس بين المشبه والمشبه به يجمعهما شيء وتفرقهما أشياء، يحاول الشاعر بملكته الإبداعية أن يذيبهما في بوتقة إحساسه ولكن يظل كلا الطرفين على جانب من الاستقلال «وتكون غاية التشبيه إثبات بعض صفات المشبه به للمشبه والمبالغة فيها، أما في الاستعارة فإن الجهد في التلاقي لا يكون منصبًا على إثبات الشبه بين المستعار والمستعار له، ولكن يتم التغاضي عن هذه العلاقة إلى علاقة غير المشابهة. ففي استعارة «الأسد مقبل» نعني أننا قد فرغنا من كون الاستعارة، استعارة الأسد للإنسان ولكن ثبوت الإقبال للأسد(2).

بمعنى أن الاستعارة لا ينفصم فيها لازم المشبه به «الشجاعة» عن المشبه «الإنسان» بحال من الأحوال. أي تتحول الصفة من صفة مشابهة في التشبيه «تحمل معنى التشابه» الفعلي وما يعنيه من مغايرة بين المشبه والمشبه به، إلى صفة ذات لا تنفك عن المستعار له، أي أن الخيال تحول إلى واقع يثير الدهشة،

---

(1) دلائل الإعجاز، 439.

(2) نفسه،327، بتصرف.

ومن ثم تحولت العلاقة في الاستعارة إلى علاقة تداخل وتلاحم أفضت إلى ضرب جديد من الرؤية حيث ذابت الفوارق بين الكائنات الحية. فتتحرك الجمادات وتنطق العجماوات كما نطق حصان عنترة والمتنبي وناقة المثقب العبدي، وتتشخص وتتجسد المعنويات في صور إنسانية وحيوانية كالدهر الذي يصور في صورة اللص والخائن والوحش كما سيأتي. الأمر الذي يفضي إلى ضرب من التأثير الجمالي على مستوى التلقي والبوح الانفعالي للشاعر الذي لا يخضع للوعي حيث يفاجأ الشاعر نفسه بالصور تنثال على لسانه «الشاعر الشفاهي» أو على أوراقه «الشاعر الكتابي» ليصل إلى مناطق تعبيرية ورؤيلم تكن الطرق المألوفة في التعبير بقادرة على الوصول إليها أو الإحاطة بها.

3- التفت الناقد العربي القديم منذ الجاحظ (255 هـ) وابن قتيبة (276 ص) وابن المعتز (296 هـ)(1) إلى الاستعارة وأثرها الجمالي في الشعر ولكن عبد القاهرالجرجاني كان أول من حول مجرى النهر بالتفرقة الحاسمة التي وضعها بين كون الاستعارة «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل»(2) عند سابقيه الرماني (296- 386 هـ) والقاضي الجرجاني (290- 366 هـ)(3)

(1) راجع البيان العربي- د/ بدوي طبانة- الأنجلو المصرية- ط 1، 1956، 279.
(2) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق د. زغلول سلام، دار المعارف، 85.
(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني- دار إحياء الكتب العربية، تحقيق- هاشم الشاذلي. د. ت ونصه الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها، 37.

إلى كون الاستعارة «تصييرك الشيء الشيء/ وليس به وجعلك الشيء للشيء وليس له بحيث يلحظ فيه معنى التشبيه صورة لا حكما وهو التعريف الذي ابتدعه عبد القاهر وعدل صياغته العلوي تعديلا طفيفا(1) وارتضاه البلاغيون اللاحقون. وهذا التعريف رغم أنه يضع حدًا معرفيًا فاصلًا للاستعارة بنوعيها التصريحية في حالة استعارة الشيء للشيء/ ليس به مثل قولك: رأيت أسدا، والشيء للشيء ليس ل «هما أورداني الموت» حيث استعير الماء الآسن للموت. فهو في الحقيقة يقف بنا عند أول عناصر التحليل، وأول درجات العلم بالشيء وهي معرفة النوع وحسب، وهـنا تتوقف البلاغة ويبدأ الدرس النقدي والأسلوبي.

لكننا نستصوب الوقوف عند جهود عبد القاهر التي لم يتجاوزها الزمن. فقد التفت إلى العوامل التي ترتفع بالاستعارة من المبتذل العامي إلى الفني الجمالي من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى البناء النحوي للاستعارة ودور الصياغة في سمو الاستعارة.

فمن الناحية الدلالية الجمالية انطلق عبد القاهر من البعد بين المجالات الدلالية للمستعار له والمستعار منه ففرق بين ثلاث مستويات للاستعارة أولها: هو الاشتراك بين طرفيها في عموم الجنس مثل استعارة الطيران لعدو الفرس حيث يجمعهما حقل دلالي واحد هو حقل الحركة وقطع المسافة «عدا- جرى- سبح- طار...»

(1) الدلائل، 67 والطراز، 98.

والمستوى الثاني: أن يكون بين المستعار له والمستعار منه اختلاف في الجنس أي من حقلين دلاليين متباعدين، واشتراك في صفة ما. مثل قولك: رأيت أسدا تعني رجلا شجاعا، فالإنسان والأسد يشتركان في وصف واحد هو الشجاعة. ويختلفان جنسًا. أما المستوى الفني «الصميم الخالص من الاستعارة فحده أن يكون المشبه مأخوذًا من الصور العقلية كقول الحق: (واتبعوا النور الذي أنزل معه) «الأعراف 157». فليس بين النور والحجة ما بين طيران الطائر وعدو الفرس «من الاشتراك في عموم الجنس« لأن النور صفة من صفات الأجسام المحسوسة والحجة كلام. وليس يعنيها كذلك ما بين الرجل والأسد من الاشتراك في طبيعة معلومة تكون في الحيوان كالشجاعة «أي أن وجه الشبه متعلق بالغريزة» فالشبه المحصل بين النور والكلام، أن القلب إذا وردت عليه الحجة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادف النور(1).

وعلى ذلك تكون الاستعارة في ذروة التألق الفني إذا كان الجامع عقليًا. غير متعلق بالغرائز، ومن ناحية الصياغة رأى عبد القاهر أن تعلق الفعل بما لا يتأتى منه الفعل أو أن يوصف الشيء بغير ما يلائمه من الأوصاف(2)، أي «عبر منحها صفات خاصة وغير منتظرة»(3)

---

(1) أسرار البلاغة، 63 وما بعدها بتصرف.
(2) دلائل الإعجاز بتصرف، 76.
(3) علم النص جوليا كرسيتفا، ترجمة فريد الزاهي- دار توبقال للنشر- المغرب، ط 2، 1997، 76.

على حد تعبير جوليا كرسيتفا يكون لها أثر فاعل في فنية الاستعارة لا سيما إذا أتبعت الاستعارة بما سماه البلاغيون اللاحقون بالترشيح وهو ذكر ملائمات المشبه به في سياق الاستعارة والذي نعته عبد القاهر دون أن يسميه. يقول: ومما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر جمع بين عدة استعارات قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد(1) ولا يخفى بالطبع ما في كلام عبد القاهر المتقدم من بيان أهمية الانسجام بين الصور التي تتفاعل مع بعضها في سياق القصيدة.

وأكد عبد القاهر على دور الصياغة النحوية في الارتفاع بالاستعارة المتعارف عليها إلى الاستعارة الجمالية. وذلك من خلال صيغتي التعجب والنفي(2) كما أشارإلى البناء النحوي للاستعارة التصريحية التي رأى أن المستعار منه فيها يكون فاعلًا أو مفعولًا أو مجرورًا أو مضافًا(3).

كان إذن للعوامل اللغوية ممثلة في البعد بين المجالات الدلالية لطرفي الاستعارة وبنائها النحوي دورهما الفاعل في فكر عبد القاهر وهو نفس الدور الذي تقره الأسلوبية في انطلاقها نحو درس الشعر.

---

(1) دلائل الإعجاز، 76 بتصرف.
(2) أسرار البلاغة، 304- 305 راجع تحليلاته لتلك البنية النحوية وأثرها الفني.
(3) نفسه،242.

وسيشكل البعد بين طرفي الاستعارة دلاليًا وهو ما يسميه الأسلوبيون «الانحراف» الذي يشعر به المتلقي شعورًا قويًا في جميع الأحوال(1) ،حيث تتحول فيه اللغة «الإدراكية القاموسية» إلى اللغة الإيحائية العاطفية(2). ويتم رصد هذا الانحراف من خلال «الوصف الدقيق [أول العمليات الأسلوبية] للشكل البلاغي ويشمل وصف الانحراف أو العمليات التي أدت إلى هذا الانحراف، ثم وصف مستواه الثابت التي تقاس عليه تلك المسافة ويتبع ذلك وصف وظيفته(3).

ويأتي بعد ذلك الأساس الثاني لتقسيم الاستعارة وهو تصنيف الاستعارة تصنيفا دلاليا موضوعيا من خلال التجسيم والإحياء والتشخيص وأخيرًا نتوقفمع البنية النحوية التي يتأتى للبحث من خلالها أن يقف على القالب النحوي الأثير لدى الشاعر. ومن شأن البحث في الاستعارة بهذه الوسائل أن يمكننا من «اكتشاف خصوصية العالم الخاص بالشاعر»(4).

ولا يعني تعدد هذه المداخل أو الأسس انفصالها التام حال دراستنا للاستعارة بل قد تتداخل مع بعضها البعض لأن كلا منهما على حدةٍ قد لا يسعف في ملاحقة الاستعارة للوقوف على إيحاءاتها وتفردها وإبداعها.

---

(1) اللغة والإبداع، د/ شكري عياد، القاهرة، 1988، 78.
(2) بناء لغة الشعر، جون كوين، 235.
(3) نظرية الخطاب وعلم النص، د/ صلاح فضل، 167.
(4) الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، د/ عبد الكريم حسن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1983 م، 17 من كلمة جريماس في المقدمة.

3- كان عدد الاستعارات المكنية والتصريحية 44 استعارة(1) بنسبة 12.12%من عدد الأبيات أي يفترض أن لكل اثني عشر بيتا تقريبا استعارة. استأثرت الاستعارة المكنية منها بالنصيب الأوفى فكانت 35 استعارة بنسبة 79.55%من عدد الاستعارات. وكانت التصريحية تسع استعارات بنسبة 20.45%.

تضمنت ثلاثة أبيات للمتلمس هي (10، 11، 12) استعارة مكنية واحدة وهي أبيات لا يستغني أحدها عن الآخر هو ما يعرف بالتضمين عند العروضيين وكان عدد الأبيات التي احتوت على أكثر من استعارة عشرة أبيات تضمن ثمانية منها استعارتين هي الأبيات: الرابع عشر عند حاتم الطائي والرابع عند لبيد، والبيت الثاني عند امرئ القيس بين حجر في قصيدته البائية، والبيتان التاسع والرابع عشر لدى طرفة بن العبد، والبيت الأول للمتلمس والبيت الثاني لعدي بن زيد، وكلها استعارات مكنية، أما بيت سعية بن الغريض الرابع فقد ضمن استعارتين أحدهما تصريحية والأخرى مكنية. وبعد ذلك جاءت استعارة واحدة في كل بيت، إلى أن شاعرين هما عدي بن زيد الذي نعت بأنه بين الشعراء مثل سهيل في الكواكب يعارضها ولا يجري مجراها(2) فقد أتيح له ثلاث استعارات في بيته الأول، وكذلك الأسود بن يعفر في بيته الثالث.

---

(1) راجع جدول الاستعارات رقم: 12- 1، 12- 2 نهاية الباب.

(2) الموشـــح للمرزباني، تحقيق محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت، 91. يعنون بذلك ضعف لغته، ويصرفها الباحث إلى قوة تصويره التي ميزته عن الشعراء.

أي أن عشرة أبيات ظفرت بعشرين استعارة،ولذا كانت نسبة عدد الاستعارات إلى عدد الأبيات نسبة افتراضية.

رشحٍ(1) الشاعر أربع عشرة استعارة بنسبة (31.82%) منها تسع مكنية وخمس تصريحية، ويعني ذلك أن الشاعر تناسى الاستعارة وتعامل مع الخيال كواقع من خلال ذكر ملائمات المستعار منه، وهو بلا شك أدخل في فنية الاستعارة كقول طرفة بن العبد:

2.أَزَالَتْ فُؤَادِي عَنْ مَقَرِّ مَكَانِهِ فَأَضْحَى جَنَاحِي اليَوْمَ لَيْسَ بِذِي نَهْضِ

فالترشيح أتاح للشاعر أن يتعامل مع نفسه كطائر في قوله «ليس بذي نهض» حتى لكأن الشاعر صار طائرًا بالفعل. وكانت الاستعارات المجردة خمس استعارات مكنية بنسبة (14.29%) من عدد الاستعارات المكنية، والمعروف عن التجريد أنه يهبط بالاستعارة من فلكها إلى المباشر لأن تأكيد المشبه من شأنه أن يعري الاستعارةمن روح الخيال المحلق كقول عبد يغوث بن صلاءة:

(1) الاستعارة المرشحة ما ذكر معها ملائم المشبه به، والمجردة: ما ذكر معها ملائم المشبه، والمطلقة ما خلت من ملائمات المشبه والمشبه به أو جمعت بين ملائماتهما معا في نفس الوقت.

والمراد بالترشيح عند اللاغيين: تربية المجاز وتثبيته وإشاعته حتى يوهم أنه حقيقة من قولهم رشح الصبي إذا رباه وغذاه باللبن حتى يقوى نقلا: عن التصوير البياني، د/ محمد أبو موسى، 379.

وَظَلَّ نِسَاءُ الحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا   يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا

فالتجريد في قول الشاعر «يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا» حرم استعارة الماء الراكد للنساء من الامتداد وجعلها تبدو كلمسة فنية مخطوفة مقتضبة فيها من الإثارة والإيحاء ما فيها،

ولكنها لم تتبع بالترشيح الذي يبث الحياة في صورة البحيرة الآجنة لتزيد الصورة تأثيراً.

وأما الاستعارة المطلقة وتعلو على المجردة لأنها تتيح للمتلقي حرية التجول الخيالي في جوانبها التي أخفاها الشاعر فكانت 25 استعارة بنسة 56.82% من عدد الاستعارات الكلي. إلا أن منها بيتًا للمتلمس تضمن الترشيح والتجريد وهو ما تعارف البلاغيون على نعته بالاستعارة المطلقة وهو قوله:

2.فَمُرَّا عَلَى قَبرِي فقوما وسلما   وقولا سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا قَبْرُ

فذكر الشاعر ملائمات كل من المستعار منه «الإنسان» في قوله «يا قبر» وذكر ملاءمات المستعار له «مرا على قبري».

* * *

أولا: البعد الدلالي بين طرفي الاستعارة:

أكد البحث أن البعد بين طرفي الاستعارة دلاليا له أثره في غرابة الاستعارة ومفاجأة المتلقي، ومن شأن ذلك أن يرتقي بالاستعارة من المباشرة والألفة إلى أفق الخلق والإبداع لأنه يتيح للخيال حرية العمل تلقيًا وإبداعًا،

ويعطي النصوص خصوصية تجدد العطاءات باختلاف العصر والقارئ.

وقد أفاد الشاعر الجاهلي المفطور على الفن- والذي ربى ذائقته الفنية على النصوص الخالدة في تراثه من ناحية وعلى الرواية لشاعر بعينه من ناحية أخرى- في تلك اللحظات الحرجة من حياته في بناء استعارته. ففي مطلع قصيدة عدي بن زيد:

أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ باتَ فيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ شِيبِ

تطالعنا ثلاث استعارات مطلقة، الأولى في السحاب المكفهر «المتراكب» الذي جعله الشاعر سكنى البروق، ويبدو ما بينهما «السحاب والبيت» من بعد دلالي حيث تتحول السحب إلى بيوت ربما لأن الأرض ضاقت بعدي أو رمزًا لحالة وقد تراكمت عليه الشدائد وهي صورة ممتدة تدخل فيها الصورة الثانية في الاستعارة التي تمثل نقطة انطلاقها البروق حيث تنتمي السحب والبروق إلى عالم السماء وهو من قبيل المصاحبات اللغوية. ونرى البرق «يرتقي الجبل» متجسدا في صورة حيوان، وهذا الضرب من الاستعارات عند عبد القاهر من الاستعارات القريبة، ولكنها آية جمالية في سياقها، حيث أتاح الفعل يرتقي العديد من الدلالات الذاتية الثرية، من حيث يدري الشاعر أو لا يدري، فالبروق «ترتقي» الجبل الذي ربما يرمز إلى الشاعر والبروق لا تؤثر في الجبل وكذلك أعداء الشاعر رغم أسره لا يؤثرون فيه، لأن البروق ترتقي ومعلوم أن الارتقاء لا يكون إلا لمكان عال، وبمشقة وجهد.

كما أن انتقال الشاعر من صيغة الماضي في «أرقت» إلى صيغة الفعل المضارع «يرتقين» أفادت التجدد لفعل الارتقاء فالأرق ثابت والهم جاثم فعال متجدد.

ويمكننا أن نلاحظ سيطرة روح الجمع على الشاعر فأعداؤه كثيرون فالسحاب المكفهر رغم أنه مفرد إلا أنه يحمل دلالة الجمع لأنه «متراكب» والبروق التي ترتقي الجبل «جماعة» والجبل له رءوس.

وتأتي الصورة الثالثة «رءوس شيب» والتي يبدو فيها الجبل الذي سمي بهذا الاسم واختاره الشاعر ليختم به بيته وليتم به ما بدأه من تصوير بارع حيث جعل الجبل الشامخ شيخا فانيا ترتقيه البروق التي تعادل الهموم. وهي الاستعارة الوحيدة التي تجيء في بنية الإضافة النحوية في شعر رثاء الذات بإضافة الشيب إلى الرءوس.

كان إذن للبعد الدلالي دوره في خلق الاستعارة ورحابة مساحة التلقي وهو ما استثمره الشاعر في بيته الثاني:

تَلوحُ المَشْرَفِيَّةُ في ذُراهُ وَيَجْلُو صَفْحَ دَخْدَارٍ قَشِيبِ (1)

وفيه تنتهي حركة الصعود «الرقي» فتصل الهموم إلى القمة/ الرأس. وتتحول البروق في الاستعارة التصريحية الأصلية الأولى من البيت إلى سيوف «المشرفية» والمسافة الدلالية بينهما شاسعة.

(1) المشرفية: السيوف. دخدار: فارسي معرب وهو الثوب الأبيض المصون. قشيب: جديد.

وما تنبغي ملاحظته إلى جانب البعد الدلالي، نقطة جوهرية تتمثل في تحول البروق إلى سيوف، في بداية البيت الثاني.

وفي الاستعارة التصريحية الأصلية المرشحة «تجلو صفح دخدار قشيب» وما توفره من بعد دلالي بين الجبل والدخدار القشيب «الثوب الأبيض الناصع الجديد» تبوح بأسرار الذات التي تبدو تحت ضربات البروق التي تحولت إلى سيوف، أكثر نصاعة وبياضًا بل وجدة. ولاحظ استخدام الشاعر لصيغة الجمع «المشرفية» هنا أيضا كناية عن كثرة أعدائه. وفي بيت سعية بن الغريض:

4. وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها أَطفَأْتَ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ

تطالعنا استعارتان إحداهما مألوفة في الشعرالجاهلي وهي الاستعارة التصريحية الأصلية المرشحة في قوله «مشعلة» حيث استعار النار للحرب التي يرشحها الشاعر بقوله «يشب وقودها» فنجد أنفسنا أمام نار حقيقية تفيض على البيت روح النار وما تبثه من تدمير للحياة والأحياء وإفناء لهم.

الأمر الذي يستثمره الشاعر في الشطر الثاني باستعارة مكنية في قوله «أَطفَأْتَ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ» والذي يعد ترشيحا آخر للاستعارة في شطر البيت الأول أيضا وفيها يستعير الماء لرماحه التي تطفئ رماح «نار» الآخرين، والبعد الدلالي واضحبين المجال الدلالي للرماح والماء،

بل نادر ندرة كبيرة، الأمر الذي يمكننا من نعته بالاستعارة الجمالية على ما سيأتي. إلا أن الشاعر يوحي من طرف خفي إلى كونهمن أنصار الحياة. فرماحه أشبه بالماء في حب الحياة وتنميتها الأمر الذي سيفضي في النهاية إلى تضاد معنوي بين رماح المعتدين ورماح أصحاب الحق، وهو ما سماه القدماء بالمشاكلة. وتتغير صورة الرماح في بيت عبد يغوث بن وقاص:

7.وَلَكِنَّنِي أَحْمِي ذِمَار أَبِيكُم وكانَ الرِّمَاحُ يَخْتَطِفْنَ المُحَامِيَا(1)

وتأتي الرماح في سياق الاستعارة المكنية في صورة الطائر الجارح الذي يختطف أشد الرجال. والبعد الدلالي كبير بين المستعار منه والمستعار له.

وفي صورة المتلمس في ثلاثة أبيات نرى القوس تتنفس وتراقب... وتقتل!

10.وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العِسِيفَانِ أَطْرَهَا إِسَارًا وَأَطْرًا، فَاسْتَوَى الْأَطْرُ وَالْأَسْرُ(2)

11.تُرَامِقُهُ المِقْلَادَ حَتَّى تَمَكَّنَتْ إِلَيْهِ طَوَالَ البابِ مَرَّدَهُ النَّجْرُ (3)

12. فخاف، وقد حلت له من فؤاده مَحَلَّ جليل الشأن قدَّمه الأمرُ (4)

---

(1) الذمار: ما يجب على الرجل حفظه، من منعة جار أو طلبة ثأر.
(2) مأطورة: يعني قوسًا، العسيفان: الأجيران. الأسر: الرباط.
(3) ترامقه: إذا اتبعته بصرك تتعهده وتنظر إليه وتراقبه. المقلاد: المفتاح.
(4) مرده: ملســـه. النجر: النجارون في الديوان الجدر: وهو تصـــحيف راجع ديوان رثاء الذات الملحق بالدراسة/ 348.

وتأتي صورة القوس التي صنعت أحسن صناعة في استعارة شديد ما بين طرفيها من بعد دلالي فالمحذوف والطائر في فضاء النص الشعري هو العدو الذي يرامق «يفاعل» التي توحي «صيغته الصرفية» باشتراك الفاعل والمفعول في «المرامقة» فالقوس التي ترمز إلى الدهر المترصد للإنسان المختبئ الذي يراقب الدهر في نفس الوقت. ورغم الأبواب الممردة الملساء التي أحسن صنعها النجارون إلا أن الشاعر هو الذي يوارب الباب لتنفذ السهام إليه.

وإذا ما وقفنا عند صورة الدهر فإننا سنرى كيف أن منابع التصوير تخرجمن نقطة ارتكازية واحدة هي الدهر، إلا أن المستعار منه يتغير باستمرار وبالتالي تتغير الرؤية للدهر ولفعله في الإنسان الجاهلي الذي كان يؤمن بالحياة ويرهبها كأشد ما يكون الإيمان والرهبة لأنه لا يعلم أو لا يريد أن يعلم أن بعد الموت حياة أخرى ولذا فقد خاف الموت بصورة مروعة «فنقص الإيمان بإله قادر رحيم يؤدي إلى خضوع الإنسان كل الخضوع لطغيان الطبيعة»(1) وهو ما سيطر على الشعراء في رثاء الذات حيث يبدو استسلامهم لحوادث الأيام فهم مفعول به دائمًا سواء أكانوا فاعلين أم مفعول بهم نحويا... وسيأتي الكلام عن ذلك في الجانب النحوي إن شاء الله.

(1) نقلًا عن: عقائد المفكرين في القرن العشـرين، 17 بتصـرف الأسـتاذ/ العقاد، الأنجلو المصـرية، د. ت،17.

فيبدو الدهر مشخصا في صورة قصاب عند دويد بن زيد.

1. أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا

2. والدَّهرُ ما أصلَح يومًا أفسدَا

وهي صورة مفعمة بالألم والقهر، فالشاعر يبدو في صورة «الذبيحة» التي تنتظر أن يصنع الجزار فيها فعله من قتل وسلخ وتقطيع بعد أن وضع رجله عليها وفي ذلك ما فيه إهانة تعادل إن لم تفق الموت. ويضيف الشاعر استعارة أخرى في البيت الثاني يبدو من خلالها الإنسان ولا قيمة له، فالدهر لا يعتد به ولا يعمل له أي حساب فالذبيحة التي ترمز للشاعر يمكن أن تفلت، ولكن الدهر «خبل» عند الجاهلي وهي صورة تتكرر في معظم الشعر الجاهلي يقول الأعشى:

صدت هريرةُ عنا ما تكلمنا جهلًا بأمِّ خليدٍ حبل من تصلُ

أأن رأت رجلًا أعشى أضرَّ به ريب المنون ودهرٌ منفدٌ خبلُ

الأمر الذي تبدو معه عبثية الحياة إذ يتحكم فيها دهر مجنون وهو ما يكرسه لبيد بن ربيعة في قوله:

4.وَفِيمَنْ سِواهُمْ مِن مُلوكٍ وسُوقةٍ دَعائِمُ عَرْشٍ خانَهُ الدَّهرُ فانْقَعَرْ

ويظفر البيت بأكثر من صورة، فثم استعارتان في الدهر الذي يستعار له الإنسان الخائن وصورة العرش الذي يبدو في صورة الشجر الراسخ الذي ينقعر وفي التنزيل العزيز: (تنزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر)(1) أي مجتث من أصوله.

وهاتان الصورتان بعد التشبيه البليغ الذي طرفاه الملوك والسوقة ودعائم العرش لهما أثرهما الدلالي الجمالي فالبيت يبدو كالجوهرة تشع في كل اتجاه، ولكنه إشعاع ألم وحسرة، فمحصلة خيانة الدهر هي انقعار العرش من أصوله! وإذا ذهب العرش ودعائمه «الجماد» انفلتت الحياة وتبددت بالموت هذا إن كان فوقه حاكم رشيد.

وإذ يبدو لبيد يتأمل فعل الدهر في الآخرين الذين يعزي النفس بذهابهم فإن الأسود بن يعفر يجسده وحشا:

ألا قل لهذا الدهر من متعلل   سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ
فَمَا زَالَ مَدْلُولًا عَلَيَّ مُسَلَّطًا   بِبُؤُسَى وَيَغْشَانِي بِنَابٍ وَكَلْكَلِ
فَأَلْفَى سِلَاحِي كَامِلًا فَاسْتَعَارَهُ   لِيَسْلُبَنِي نَفْسِي أَمَالِ بْنَ حَنْظَلِ(2)

---

(1) «القمر: 20».
(2) كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيرون، ط 1، د. ت، 2/ 246. «استدل سيبويه على جواز ترخيم الاسم [في الشعر] في غير النداء، فالشاعر رخم مالك المنادى فجعله مالِ، ورخم حنظلة فجعله حنظلِ ضرورة».

والحق أن الشاعر قد وفق في البيت الثاني حيث تجسد الدهر في صورة الحيوان المتوحش الخرافي «المدلول المسلط» على الشاعر الذي يأتي ضميره في «علي» "محصورًا بين مدلولًا" ومسلطا في حالة ضيق جانبي جغرافي إن صح التعبير، يضيف الشاعر إليه الضغط من أعلى بالناب أولا وما فيه من وحشية ودموية ثم الكلكل وما فيهمن ثقل وبشاعة تحجب الهواء ليضمن الإجهاز على الضحية التي هي الشاعر.الأمر الذي يبدو معه تآزر البناء اللغوي مع الصورة التي يشعر المتلقي معها بمدى الألم والفزع الذي ينتاب الشاعر من هذا الوحش المتجسد.

إلا أن الشاعر لا يستثمر هذه الصورة في البيت الثالث.. وبه أيضا استعارتان مكنيتان، ربما لمسايرة روح الشعر الجاهلي في وسم الدهر بالخيانة والفتك واللصوصية فتتغير الصورة إذ يبدو الدهر في صورة الشخص الخائن الذي يستعير السلاح كاملا ليقاتل به صاحبه! ويسلبه نفسه.

ويستخدم الشاعر حرف النداء للقريب «الهمزة» في «أمال بن حنظل» دلالةعلى قرب المنادي فالشاعر لا وقت لديه لاستخدام أداة النداء «يا» الطويلة الممطوطة وهو يغرق في الألم، كما أنه يختصر الاسم اختصارا بترخيمه لـ «مالك بن حنظلة» تأكيدا على ما وقع فيه من شدة وكرب، واستعطافا لهذا العظيم من قومه.

ويأتي بيت امرئ القيس بن حجر:

أَرَجِّي مِنْ صُروفِ الدَّهْرِ لِينًا   ولَمْ تَغْفُلْ عن الصُّمِّ الهِضَابِ(1)

الذي يشخص الدهر في صورة ذلك المتجبر المتعالي الذي لا ينفع معه الرجاء المرة بعد المرة «أرجي» فهو مولع بالهدم، فحتى الصخور يفتتها.

وقع الشاعر الجاهلي في تلك الصور على دوال مختلفة الحقول الدلالية مما كان له أثره في خلق الاستعارة التي ذهب البحث يتلمس إيحاءاتها الثرية من خلال الحقول الدلالية والبنية النحوية التي لا تنفصل عن الصورة الشعرية فالشعر بعناصره جميعا بنية متكاملة متفاعلة.

ولم نلتفت في التحليل لبعض هذه الصور الاستعارية إلى البعد بين طرفي الاستعارة عن قصد حينما رآها قريبة أو أشبه بما تعارف عليه الشعراء أو مما يبادر إلى ذهن المتلقي.

ثانيا: الاستعارة من الوجهة الدلالية الموضوعية:

إذا كان العقل والموهبة هما اللذان يصنعان الشعر فإن الحواس هي النوافذ التي ينفتح منها المبدع على العالم أخذا وعطاء وسوف نعرض لدور الحواس في صناعة الاستعارة من منظور التجسيم والإحياء والتشخيص.

---

(1) الصم: جبال ليست بالشوامخ، الهضاب: الصلبة.

وقبل أن نمضي في تحليل الاستعارة من تلك الوجهة الدلالية الموضوعية يجدر بنا الوقوف مع التصنيفات التي ارتضاها بعض النقاد للاستعارة دلاليًا.

وثم تصنيف ابتدعه Leech للاستعارة(1) ويشمل:

(أ) الاستعارة التشخيصية أو المجسمة Concretive Metaphore.

وتنتقل فيها المجردات إلى الأشياء المحسوسة أو الموجودات الطبيعية مثل نور العلم(2).

(ب) الاستعارة من الكائنات الحية Animistic Metaphore.

(ج) الاستعارة من المجال الإنساني Humenizing Metaphore.

(د) الاستعارة التي يغلب عليها النقل الجمالي بوضع الشيء فيها في غير موضعه. وهي التي ينتقل فيها المعنى من تصور إحساسي غالب إلى تصور آخر مثل لون ساخن أو لون مظلم.

والاعتراض الموجه لهذا التقسيم- رغم وجاهته- ينصرف إلى القسم (أ) الذي ربما رجع إلى الترجمة حيث يختلف التجسيم الذي يوحي بالجمود عن التشخيص الذي يوحي بالآدمية.

---

(1) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. د/ محمد العبد دار المعارف، ط 1، 1988، 134 وما بعدها.

(2) نفسه، 134. وكان أصل العبارة «تنقل فيها الأشياء المحسوسة أو الموجودات الطبيعية إلى مجرد وهذا مجانب للصواب ففي هذه الاستعارة شبه العلم بالقمر وحذف المشبه به وجيء بشيء من لوازمه وهو النور، فانتقل العلم «المجرد» إلى القمر المحسوس وليس العكس. «الباحث».

أما التقسيم الذي يرتضيه البحث فهو تقسيم لاندون(1) للاستعارة بإضافة القسم الأخير من تقسيم Leech.

الاستعارة التجسيمية: Reification.

ويكتسب فيها المجرد abstact صفات الجماد Concrete.

كقول المتلمس:

خَلِيلَيَّ! إِمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُخْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ

وامرئ القيس:

لقد طَمَح الطَّمَّاحُ من بُعْدِ أَرضِهِ لِيُلْبِسَنِي من دائهِ ما تَلَبَّسَا

وحاتم الطائي:

وَعِشْتُ مع الأَقْوَامِ بِالفَقْرِ والغِنَى سَقَانِي بكَأْسَي ذَاكَ كِلْتَاهُمَا دَهْرِي

(2) الاستعارة الإحيائية Animation.

وفيها تكتسب المجردات أو الجمادات صفات حيوانية أو نباتية «غير آدمية». كقول المتلمس:

(1) في النص الأدبي، د/ سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية ط 1، 1993، 188 بتصرف.

كَأَنَّ الذِي غَيَّبت لَم يَلهُ سَاعَة مِنَ الدَّهْرِ، وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ

قول عبد يغوث بن صلاءة:

7.وَلَكِنَّنِي أَحْمِي ذِمَار أَبِيكُم وَكَانَ الرِّمَاح يَخْتَطِفْنَ الْمُحَامِيَا

(3) الاستعارة التشخيصية Pesonification.

ويكتسب فيها المجرد أو الجماد أو الكائن الحي صفات آدمية.

كقول دويد بن زيد:

1. أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا

مجرد+ بشري: «الدهر⟵ إنسان».

وقول حاتم:

وَإِنِّي لَأَستَحيِي مِنَ الْأَرْضِ أَن تَرَى بِهَا النَّاب تَمْشِـي فِي عَشِيَّاتِهَا الغُبْر

جماد + بشري: «الأرض⟵ إنسان يستحيى منه».

وأما النوع الثالث «كائن حي+ بشري» فلا وجود له في شعر رثاء الذات.

بيد أن مشكلًا سيظهر إذا ما اتخذنا هذا التحليل الدلالي للاستعارة وهو سلب الإنسان بعض صفاته الإنسانية(1)

وهو ما يدخل بعضه في حيز النقل الجمالي تجوزا ومنه قول عبد يغوث بن صلاءة:

وَظَلَّ نِسَاءُ الحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا يراودن من ما تريد نسائيا

وقول بشر بن أبي خازم:

فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا

فالنساء يفقدن صفة إنسانية ليرتكسن في صورة الماء الآسن وكذلك الغلام يتحول إلى نار. فهل ترد النساء والغلام الآدميين إلى النوع الأول من هذا التصنيف أعتقد أن لا، وبذلك فالبحث يردها إلى النقل الجمالي. وإن خالف هذا شرطعبد القاهر في أن يكون طرفا الاستعارة أحدهما مادي والآخر معنوي كالحجة والنور ووجه الشبه عقلي(2)، واقترب من Leech في تعبيره عن النقل الجمالي بوضع الشيءفي غير موضعه.

---

(1) المع د/ شفيع السيد نظرية الأدب - دار النصر للتوزيع والنشر- القاهرة، 1998، 209 إلى هذا ولكنه لم يبسط فيه القول إذ ذكره في عبارات قليلة.
يقول: ابتكر بعض النقاد تصـنيفات نوعية للأسـلوب، مبنية على أسـس سـيكولوجية، وتتركز بعض هذه التصنيفات في الصورة المجازية Imagerg، وتستلهم أفكار يونج وفرويد فهي تفرق بين الصورة التي تبث الحياة فيما هو غير حي Animizing والصورة تستلب الحياة مما هو حي Deanimizing اهـــ. عباراته باختصار طفيف.

(2) راجع قول عبد القاهر، من هذا البحث، 226.

فإذا عدنا إلى بيت عبد يغوث بن صلاءة الفائت سنجد أن البعد الدلالي بين النساء والماء الراكد جد بعيد، أضاف الشاعر إلى الثاني منهما صفة الركود وما يتبعها من تغير الطعم واللون والرائحة وهي كاشفة عن أنفة الشاعر الذي لا يريد أن يكون حيوانًا تسوقه الشهوة.

وفي بيت بشر بن أبي خازم آنف الذكر نرى أن الحقل الدلالي للإنسان «الغلام» لا يجمعه بالحقل الدلالي النار أي جامع سوى الجامع العقلي في الإهلاك الذي لا يبقي على شيء إذا تمكن الشر أو الفتوة المتحرقة من الأول «الغلام» وأما الثاني «النار» فتلك طبيعتها الحرق والتدمير.

وثالث هذه الاستعارات التي لا تنتمي للتجسيم أو التشخيص أو الإحياء هي استعارة طرفة الطائر المهيض الجناح لنفسه:

1. أَلَا اعْتَزِلِينِي الْيَوم خَوْلَةُ أَو غُضـي   فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

2.أَزَالَتْ فُؤَادِي عَنْ مَقَرِّ مَكَانِهِ   فَأَضْحَى جَنَاحِي اليَوْمَ لَيْسَ بِذِي

فالإنسان والطائر من مجالين بعيدين كذلك، ووجه الشبه رغم كونه قريبا إلا أن الاستعارة تفضي إلى ضرب من التأثير بالنظر لهذا الطائر كسير الجناح الذي لا يقوى على الحركة وما يتبعه ذلك من ذلة لا يستطيع أن يدفعها هذا الطائر الحزين الذي فقد بيئته الطبيعية ممثلة في الفضاء ومعادلها الموضوعي عند الشاعر الحرية.

2- كان عدد المركبات «الاستعارية المكنية» 35 استعارة منها عشر استعارات تجسيمية وعشر إحيائية واثنتا عشرة استعارة تشخيصية وثلاث جمالية مر تحليلها.

الاستعارة	العدد	النسبة
تجسيمية	10	%28.57
احيائية	10	%28.57
تشخيصية	12	%34.29
جمالية	3	%8.6

أما الاستعارة التصريحية وعددها تسع استعارات فجاءت منها أربع تجسيمية وبذلك يتوفر لنا سبع عشرة استعارة تجسيمية. وينبغي الاحتراس من الإحصاء عموما فالنتائج التي يتوصل إليها البحث تخص شعر رثاء الذات «فالمحلل الأسلوبي ينطلق في البحث من النص الذي هو عبارة عن صرح مكتمل البناء، ولا يهدف إلى تعميم ما وصل إليه من نتائج، فهو يسخر جهوده كلها لتتبع سمة الفردية في الأثر»(1).

---

(1) ريفاتير نقلًا عن: بحوث في النص الأدبي، د/ محمد الهادي الطرابلســـي- الدار العربيه للكتاب - ليبيا، 1988، 17.

ونستشف من الجدول السابق أن الشاعر لجأ إلى التجسيم والتشخيص بنسبة عالية، بإضافة الاستعارة التجسيمية التصريحية إلى المكنية فكان مجموعها خمس عشرة استعارة. ثم جاءت الاستعارة من الكائنات الحية بعدها وكان النقل الجمالي أقلها.

1. الاستعارة التجسيمية:

لعل لجوء الشاعر إلى الاستعارة التجسيمية باد في الشعر الجاهلي(1). ويرجع ذلك إلى إيمان الجاهلي المادي الدهري بعالم الحواس وليست هذه خصيصة مميزة للشاعر العربي الجاهلي بل يرجعه ماكس موللر إلى طبيعة التفكير واللغة عند البدائي فـ «كيفما صرفنا اللغة لم نجد كلمة مجردة، إلا وجدنا أنها في أصل اشتقاقها كانت صفة ثم صارت اسما، وإن من أعسر المسائل على الذهن أن يدرك الصفة في هيئة مجردة إن لم نقل إن ذلك محال من الوجهة المنطقية»(2).

ففي قول طرفة:

9.وَيَغمُرُهُ حِلْمِي وَلَوْ شِئْتُ نَالَهُ عَوَاقِبُ تَبْرِي اللَّحْمَ مِنْ كَلِمٍ مَضِّ

14.وَأَبْذُلُ مَعرُوفِي وَتَصْفُو خَلِيقَتِي إِذَا كَدَرَتْ أَخلَاقُ كُلِّ فَتًى مَخضِ

41.هُمَا أَوْرَدَانِي الْمَوْتَ عَمْدًا وَجَرَّدَا عَلَى الْمَوتِ خَيْلًا مَا تَمَلُّ مِنَ الرَّكْضِ

---

(1) راجع إحصاء د/ محمد العبد المرجع السابق، 136 حيث بلغت الاستعارة التسجمية 31.9%، التي أطلق عليها تشخيصية وهو ما جانب الصواب على ما مر من توضيح. الباحث.

(2) الفصول، الأستاذ العقاد، دار المعارف، د. ت، 34.

تتجسم الأخلاق، فالحلم في «يغمره حلمي» يتجسم في صورة الماء الذي يذهب الأدران، ويطفئ الظمأ، ويفتق البذور ويهب الحياة، ويلح طرفة- الذي كان يقتله الظمأ إلى الحياة- على حقل الماء فيستعيره مرتين أخريين «وتصفو خليقتي» «وكدرت أخلاق».

وينتقل الشاعر تحت وطأة الوجع الإنساني الذي لا يستطيع أن يدفعه من حقل الماء الذي يصفو ويكدر في حركة طبيعية إلى الماء الآسن في الاستعارة الأخيرة «هما أورداني الموت...» والظاهر أن طرفة كان مولعا بحاسة التذوق في هذه القصيدة، يؤكد ذلك تجسيم العذاب في الكأس الملأى بالرمل الحار «الرمض» في البيت التالي:

38.أَلَا أَبْلِغَا بَكْرَ العِرَاقِ بْنَ وَائِلٍ   بِكَأْسٍ سَقَى النَّصْرِيُّ شَارِبَهَا

حيث يتحول العذاب «المعنوي» إلى صورة تجسيمية يزيد عليها الشاعر حاسة اللمس في الحرارة.

وكما أولع طرفة بحاسة التذوق فإن حاتما الطائي يجسم الفقر والغنى في صورة الشراب يقول:

وَعِشْتُ مع الأَقْوَامِ بِالفَقْرِ والغِنَى   سَقَانِي بكَأْسَي ذَاكَ كِلْتَاهُمَا دَهْرِي

ومن المعنويات التي جسمها الشاعر الجاهلي المنايا التي تتجسم في صورة الصخور تزحزح عند المتلمس:

(1) الرمض: الرمل الحارق.

خَلِيلَيَّ! إِمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُحْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ

والشباب والنفس والداء وكلها تجسم في قول امرئ القيس بن حجر:

إلى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَت عُرُوقِي وَهَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي

وَنَفْسِي سَوْفَ يَسْلُبُهَا وَجِرْمِي فَيُلْحِقُنِي وَشِيكًا بِالتُّرَابِ

فالشباب ثياب تسلب والداء ثوب يخلع على الشاعر وكذلك تصور النفس في صورة الأسود بن يعفر:

فَأَلْفَى سِلَاحِي كَامِلًا فَاسْتَعَارَهُ لِيَسْلُبَنِي نَفْسِي أَمَالِ بْنَ حَنْظَلِ

وتتجسم الحرب عند سعية بن الغريض في صورة النار:

وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها أَطفَأْتُ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ

2. الاستعارة التشخيصية:

وتأتي في المرتبة الثانية وعددها اثنتا عشرة استعارة، ويرجعها بعض اللغويينإلى أن «ديدن الإنسان أن يخلع شخصيته على الموجودات ويتمثل ذاته في القوى والعناصرالمجردة فيرى لها عامدا أو غير عامد شخصا كشخصه، وكنية ككنيته وحياة كحياته»(1).

وقد يكون ارتفاع نسبة الاستعارة من المجال الإنساني راجعا إلى ضغط لحظة توديع الحياة على الشاعر الذي يرى في نفسه محور الكون والحياة، فتجعله يتأمل هذا المخلوق- الإنسان- فيخلع صفاته على الموجودات حية وغير حية.

---

(1) الفصول، الأستاذ العقاد ،34 .

ومن المجردات التي خلع عليها الشاعر الجاهلي صفات آدمية الدهر، فقد خلع عليه سبع صفات منها ست صفات سلبية فهو جزار، وخبل، ولص، وخائن مرتين وجبار لا يغفل وأخيرا ساق.

فهو جزار ومجنون عند دويد بن زيد:

أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا
والدَّهرُ ما أصلَح يومًا أفسدَا

وهو خائن عند لبيد:

وَفِيمَنْ سِواهُمْ مِن مُلوكٍ وسُوقةٍ دَعائِمُ عَرْشٍ خانَهُ الدَّهرُ فانْقَعَرْ

وهو إنسان خائن ولص عند الأسود بن يعفر:

أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ مِن مُتَعَلِّلِ سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ
فَأَلْفَى سِلَاحِي كَامِلًا فَاسْتَعَارَهُ لِيَسْلُبَنِي نَفْسِي أَمَالِ بْنَ حَنْظَلِ

وهو جبار لا يغفل عند امرئ القيس بن حجر:

أُرَجِّي مِنْ صُروفِ الدَّهْرِ لِينًا ولَمْ تَغْفُلْ عن الصُّمِّ الهِضَابِ

وهو ساقي الفقر والغنى عند حاتم:

وَعِشْتُ مع الأَقْوَامِ بِالفَقْرِ والغِنَى سَقَانِي بكَأْسَي ذَاكَ كِلْتَاهُمَا دَهْرِي

ويتشخص الموت عند امرئ القيس:

إلى عِرْقِ الثَّرى وَشَجَت عُرُوقِي وَهَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي

وقد شخص الشاعر الجاهلي الجمادات بإضفاء بعض الصفات الآدمية عليها. وذلك في أربعة مواضع فحاتم يستحيي من الأرض:

وَإِنِّي لَأَستَحيِي مِنَ الْأَرْضِ أَن تَرَى بِهَا النَّاب تَمْشِـي فِي عَشِيَّاتِهَا الغُبْر

ويطلب المتلمس من خليليه تحية القبر والدعاء له بالسقيا فيشخصه:

فَمُرَّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛ وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا قَبْرُ!

ويرى عدي بن زيد قمة الجبل رأس إنسان:

أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ باتَ فيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ شِيبِ

والقوس تراقب الإنسان عند المتلمس:

تُرَامِقُهُ المِقْلَادَ حَتَّى تَمَكَّنَتْ إِلَيْهِ طَوَالَ البَابِ مَرَّدَهُ النَّجَرُ

3. الاستعارة من الكائن الحي غير الآدمي «الإحيائية»:

وقد استمدها الشاعر من عالم الحيوان والنبات، فالعرش يصور في صورة النخيل المنقعر عند لبيد:

وَفِيمَنْ سِواهُمْ مِن مُلوكٍ وسُوقةٍ دَعائِمُ عَرْشٍ خانَهُ الدَّهرُ فانْقَعَرْ

والدنيا تجسد في صورة الشجرة الخضراء اليانعة الأوراق عند المتلمس:

كَأَنَّ الذِي غَيَّبت لَم يَلهُ سَاعَة مِنَ الدَّهْرِ، وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ

ومن عالم الحيوان والطير يستعير الشاعر صورة الإحيائية فالرماح طيور جارحة عند عبد يغوث بن صلاءة:

7.وَلَكِنَّنِي أَحْمِي ذِمَار أَبِيكُم وَكَانَ الرِّمَاح يَخْتَطِفْنَ الْمُحَامِيَا

والحرب تبدي الناجذ والناب متجسدة في صورة وحش عند بشر بن أبي خازم:

وَطَالَ تَشَاجُرُ الأَبْطَالِ فِيهَا وَأَبْدَتْ نَاجِذًا مِنْهَا وَنَابَا

وكذلك الدهر عند الأسود بن يعفر:

أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ مِن مُتَعَلِّلِ سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ

فَمَا زَالَ مَدْلُولًا عَلَيَّ مُسَلَّطًا بِبُؤْسَى وَيَغْشَانِي بِنَابٍ وَكَلْكَلِ

كما وهب الشاعر الرياح صفات إحيائية فجعلها تلعب بالقبور عند امرئ القيس بن عابس:

قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ

لَعِبَتْ بِهِنَّ الْعَاصِفَا تُ الرَّائِحَاتُ مِنَ الرَّوَامِسْ

* * *

ثالثا: البنية النحوية للاستعارة:

لا وجود للصورة إلا في سياق نحوي، فهي وإن كانت تسم القصيدة بميسم الفردية والأصالة والتأثير والغرابة، إلا أنها وليدة العلاقات النحوية، الأمر الذي يدفعنا إلى دراسة الاستعارة نحويا للوقوف على الشكل النحوي المنتج للاستعارة والذي انساق إليه الشاعر الجاهلي بصورة عفوية فشكل منحى جماليا ذا خصوصية أسلوبية:

وقد قسمت الاستعارة إلى(1):

(1) مركب استعاري فعلي: فعل وفاعل. مثل: سقاني الدهر. أو اسم+ فعل: مثل: وَهَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي.

(2) مركب استعاري مفعولي: فعل ومفعول: مثل: سقاني الدهر الفقر والغنى.

(3) مركب استعاري إضافي: مضاف ومضاف إليه: مثل: رءوس شيبفي بيت عدي ابن زيد الأول، وقول طرفة: فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ.

(4) مركب استعاري وصفي: موصوف وصفة.

ولا يوجد مثال له في شعر رثاء الذات ومثاله الروض الضاحك والموسيقى الناعمة.

وما تقدم من تقسيم يخص الاستعارة المكنية وعددها 35 مركبا استعاريا.

---

(1) في النص الأدبي، د/ سعد مصلوح، 190 بتصرف.

وقد استأثر المركب الفعلي بـ 22 استعارة بنسبة (62.86%) والمفعولي بإحدى عشرة استعارة (31.43%) والإضافي بثنتين بنسة 5.71% وغاب المركب الوصفي(1).

أما الاستعارة التصريحية وعددها 9 استعارت فيعتمد تقسيمها نحويًا على موقع المستعار منه فقد جاء فاعلا مرة واحدة في قول عدي بن زيد. «تَلوحُ المَشْرَفِيَّةُ في ذُراهُ» ومفعولًا مرتين، ومجرورًا ست مرات، ولم يأت مضافا إليه أو مبتدأ(2).

وإذا ما نظرنا للمركب الاستعاري الفعلي في الاستعارة المكنية من زاوية الفعل فسينفتح لنا جانب دلالي له خطورته. حيث سنلاحظ أن الشاعر كان في هذا السياق مفعولا به في غالب الأحيان، فالفاعل كان الدهر في عشر استعارات من أصل 22 استعارة، ولهذا أهميته، فالشاعر يعول على الدهر فيما أصابه من خير أو شر. وقد مرت معظم الأبيات المتعلقة بالدهر في المبحثين الماضيين.

ومنه قول المتلمس:

خَلِيلَيَّ! إِمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُحْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ

ونرى البناء الاستعاري قد قام على نائب الفاعل في الاستعارة الأولى «زحزحت منايكما»

(1) يعد علو كعب المركب الفعلي ظاهرة في شعر بداية القرن العشرين حيث كان عند الشعراء المحافظين- شوقي وحافظ- والديوانيين «العقاد والمازني وشكري» بنسبة 49%، و50% على الترتيب. تلاها المركب المفعولي بنسبة 21./. و23% على الترتيب - راجع: قصيدة الرثاء- د/ وفاء كامل فايد، الهيئة المصرية للكتاب، 2000 م، 51.

(2) راجع: جدول الاستعارات التصريحية نهاية الباب، جدول رقم 12-2 .

وغاب الفاعل- ربما أنفه من ذكره أو نأيا بالتجربة الشعرية عن الغثاثة والثرثرة أو للتشويق- فالشاعر سيذكر الفاعل في الاستعارة الثانية «فيما يزحزحه الدهر».

وهذا الدهر هو ما رآه امرؤ القيس بن حجر متجبراً يهدم الصم الصلاب فكيف بالإنسان الذي رآه نفس الشاعر من قبل «عصافير أو ذبانا ودودا». يقول:

أَرَجِّي مِنْ صُروفِ الدَّهْرِ لِينًا ولَمْ تَغْفُلْ عن الصُّمِّ الهِضَابِ

كما أفاد الشاعر من هذه البنية الفعلية تجدد الفعل وقدرة الفاعل وفرادته في قول بشر بن أبي خازم:

فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا

فالشاعر أفاض على قاتله هذا الوصف النادر في إشارة إلى روح التدمير التي تتلبسه من ناحية، وإلى قوة وجبروت «بشر» الذي لا تنال منه إلا النار المتأججة في شخصالغلام «النكرة» التي توحي في هذا السياق بجهل المتكلم بكنهه ولذا لم يجد ما يصفه به إلى الفعل المضارع المتجدد «يلتهب» والمصدر التهاب الذي جعل الغلام نارًا بالفعل. وفي صورة امرئ القيس بن عابس نجد الفاعل الريح العاصف تلهو بالقبور:

قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ
لَعِبَتْ بِهِنَّ الْعَاصِفَا تُ الرَّائِحَاتُ مِنَ الرَّوَامِسْ

فالدهر الذي حسبه الجاهلي شريرًا، وقد قتل الإنسان، تجيء بعده عوامل أخرى ربما أكثر قسوة تهزأ بالإنسان والموت فتلعب بالقبور!

فيتحول القبر إلى مفعول به يتلقى تلك الإهانة وذلك العبث، وهو ما ينقلنا إلى الاستعارة ذات البناء المفعولي. في قول المتلمس:

فَمُرَّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛ وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا

فبينما تعبث العاصفات بالقبور التي هي بيوت الموتى، تأتي الاستعارة المفعولية في «أنادي القبر» لتوحي بآمال الجاهلي الدهري، دون أن يشعر في أن تستمر حياته تحت الصخور والتراب؟! وهي الأشواق التي خايلت قدماء المصريين فجسدوها وحققها الإسلام الحنيف.

ويلاحظ أن المفعول به في هذه الاستعارات وعددها إحدى عشرة استعارة إما كريها مخوفا يقع أو نفيسا حبيبا يسلب.

(1) نادوا القبر أو حيوه.

فعند امرئ القيس بن حجر:

لقد طَمَح الطَّمَّاحُ من بُعْدِ أَرضِهِ لِيُلْبِسَنِي من دائهِ ما تَلَبَّسَا

يخلع الآخر على الشاعر داءه ؛ ولأن الطماح يتلظى غيظا على امرئ القيس يستخدم الشاعر حرف الجر «من» التبعيضية ليلبسه ليس داءه كله ولكن بعضه.

والحرب تبدي الناجذ والناب عند بشر بن أبي خازم:

صَبُورًا عِنْدَ مُخْتَلَفِ العَوَالِي إذا ما الحَرْبُ أَبْرَزتِ الكِعَابَا
وَطَالَ تَشَاجُرُ الأَبْطَالِ فِيهَا وَأَبْدَتْ نَاجِذًا مِنْهَا وَنَابَا

والموت يسلب امرأ القيس الشباب والنفس والبدن:

إلى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَت عُرُوقِي وَهَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي
وَنَفْسِي سَوْفَ يَسْلُبُهَا وَجِرْمِي فَيُلْحِقُنِي وَشِيكًا بِالتُّرَابِ

ويكون المفعول به عند طرفة والذي يفترض أن يكون نهاية الجملة، هو نهاية الحياة:

هُمَا أَوْرَدَانِي الْمَوْتَ عَمْدًا وَجَرَّدَا عَلَى الْمَوتِ خَيْلًا مَا تَمَلُّ مِنَ الرَّكْضِ

فإذا انتقلنا إلى الاستعارة التصريحية سنجد أن البناء المفعولي للاستعارة تكرر مرتين لا يتوفر لها جامع دلالي فالموت عند طرفة في قوله:

وَتُلْبسُ قَوْمًا بِالمُشَقَّرِ وَالصَّفَا   شآبيب موت تستهل ولا تغض

فتكون دفعات المطر «شآبيب موت» تلبس أعداءه «بالمشقر والصفا»(1) الموت الذي يحدد له الشاعر أماكن وقوعه فيكون كحلة امرئ القيس الشهيرة التي تساقط منها جلده.

ويكون المفعول في بيت عدي الجبل الذي يضيئه البرق، فيتحول إلى ثوب أبيض جديد.

تَلوحُ المَشْرَفِيَّةُ في ذُراهُ   وَيَجْلُو صَفْحَ دَخْدَارٍ قَشِيبِ

وبالبيت نفسه كانت المشرفية المستعار منه فاعل.

فإذا ما انتقلنا إلى البنية الثالثة وهي أن يكون المستعار منه مجرورا بحرف الجر فنجد أنها تكررت ست مرات(2).

ولا شك أن هذا العدد الكبير من الاستعارات 44 استعارة في 363 بيتا في شعر عرف بأنه مقتصد في التصوير «الشعري الجاهلي» أمر لافت ولعل هذا يرجع في جانب منه إلى التعبير عن لحظة خاصة في حياة الشاعر الجاهلي هي لحظة توديع الحياةوما تحمله من عواطف جياشة بالنسبة للشاعر الذي كان يعد الموت سفرا إلى المجهول. ولا تستطيع اللغة الطبيعية العادية الخالية من المجاز أن تحمل دلالات تلك اللحظة بعيدا عن التصوير الاستعاري الذي يوحي بدلالات فوق مستويات لغة التواصل.

---

(1) المشقر والصفا: الأول حصن بالبحرين، والثاني نهر بها.
(2) راجع جدول: الاستعارات التصريحية. رقم 12- 2.

وقد لاحظ د/محمد العبد أن الحديث عن الذات يؤدي إلى بروز الاستعارة وكثرتها عند الأعشى والخنساء وعنترة(1).

وتبقى كلمة أخيرة هي أن المنهج العربي في دراسة الاستعارة ممثلًا في جهودعبد القاهر، كان مفتاحا ذهبيا للوصول إلى مكونات الاستعارة والوقوف على سر جمالها وتأثيرها، لا سيما إذا دُخِل النص الأدبي من بابه الأمامي ممثلا في اللغة وليس الأبواب الخلفية ممثلة في الجانب النفسي والاجتماعي... وغيرها من المناهج الرافدة وغير الأساسية في دراسة الشعر. وليس أدل على ذلك من المبحث الأول «البعد الدلالي بين طرفي الاستعارة» الذي عانق النحو.

وأحسب أن إلحاح الباحثين عليه جدير ببلورة اتجاه جديد يشكل أساسيًا في دراسة الصورة الشعرية، لأن الأيام لم تتجاوزه.

* * *

(1) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، 160،

الفصل الثاني البناء النحوي ودلالاته «ظواهر نحو دلالية»

تمهيد:

ينهض الخطاب الشعري من تفاعل المعجم والنحو، بالاختيار من الأول والاندماج في الثاني، ويتكون هذا الخطاب من وحدات أساسية هي الجمل التي يقوم النص بضم بعضها إلى بعض.

والجملة محور دراسة النحو والنظم أو علم المعاني، ولكن الأول يدرس الجملة من حيث الصحة اللغوية، والثاني يدرس التحولات التي ترتفع بالخطاب الشعري من لغة الاتصال إلى فضاء لغة الأدب الإيحائية أو بالوظيفة الشعرية للغة(1).

ووظيفة علم المعاني أو معاني النحو في قول عبد القاهر: «هي استشفاف هذه الإيحاءات التي تميز لغة الشعر ووظائفها التعبيرية وإبراز القيمة الفنية لاختيار كل ظاهرة من الظواهر التركيبية في موقعها الأخص من السياق»(2).

---

(1) الوظيفة الشـــعرية Formal Function Or Poetic تعني قرب اللغة إلى الدلالات الإيحائية منها إلى الدلالات الإشـارية أي أنها ذات طبيعة إيحائية Peotic Or Connotutive تتخطى وظيفة الدلالة المحدودة للمعنى Denotative. نقلا عن معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات. دانيال تشاندلر ترجمة د/ شاكر عبد الحميد- أكاديمية الفنون، القاهرة، د. ت، 152.

(2) علم المعاني، د/ حسن طبل، مكتبة الإيمان، المنصورة. ط 1، 1999، 11.

ومن هنا ستقصر هذه الدراسة نفسها على الظواهر الأكثر بروزًا وتأثيراً في بناء شعر رثاء الذات، وهي الظواهر الأسلوبية اللافتة التي تمارس ضغطا جماليا ما على المتلقي، فينتقل الخطاب الشعري من حيز التعبير إلى فضاء التأثير. «فالكلام يعبر والأسلوب يبرز»(1) وبالتالي فلن نعير الدراسة الوصفية الصامتة من قبيل دراسة أنواع الجمل من حيث البساطة والتركيب أو الفعلية والاسمية... إلخ كبير اهتمام، لأن التحليل النحوي لأي قصيدة لا يعطينا أكثر من نحو القصيدة(2). والفخ الذي وقعتفيه الدراسة البنائية للشعر كما يقول «ريفاتير» أنهم يدرسون النص الأدبي بصفته بنية، فيتناولون مظاهره كلها، كما تصف اللسانيات مظاهر اللسان، الأمر الذي يجعلهم يسقطون في فخ المماثلة بين النص الأدبي واللسان وبالتالي لا يدرسون النص الأدبي بصفته بنية أدبية بقدر ما يدرسونه بصفته بنية لسانية، إنهم يتناولون نحو النص(3).

---

(1) ريفاتير نقلا عن: الأسلوبية والأسلوب، د/ عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط 4، 1993، 83.

(2) ريفاتير نقلا عن: مفاهيم نقدية/ رينية ويليك، ترجمة د/ محمد عصفور- عالم المعرفة، الكويت، 1987، 443.

(3) دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير- ترجمة محمد معتصم- المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة رقم 7، 1997، المقدمة، XXV.

وهذا لا يمنع بالطبع من وصف الظاهرة موضع الدراسة، حتى تتجلى العناصر الأسلوبية ثم يأتي الطور الذي تشرق فيه دلالة الخطاب وفرادته، «فالقصيدة تقول شيئًا وتعني شيئًا آخر»(1)، وهذا الشيء الآخر هو محور هذا الفصل وهدفه يحاول البحث أن يجليه قدر طاقته.

وقد تناول البحث في الفصل السابق أهمية النحو في خلق الصورة الشعرية واتفاق معظم النقاد حديثا وقديما على دور الاستعارة في الشعر، وقد ألمحت إلى أن أهمية الاستعارة تنبع في جانب منها إلى غياب أحد طرفيها في فضاء النص الشعري الذي يتلقطه المتلقي فيشارك في إبداع القصيدة، ويحقق متعة التلقي ومعنى النصفي آن. وأشار إلى أن غياب أحد طرفيها يؤدي إلى رحابة النص وعدم الوقوف عند النص المنظور إلى النص المخفي أو المطمور.

وتلتقي ظاهرتا الإضمار والحذف مع الاستعارة في هذا، إذ إن الضمير يفتقرإلى مرجع، «فهو دال ناقص لا ينهض إلا برده إلى مرجعه من خلال المتلقي»(2) ولعل هذا ما دفع نحاة الكوفة إلى تسميته- ضمير الشخص- أنا وأنت وفروعها بالكنائيات(3).

---

(1) نفسه، 3.

(2) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، 53 بتصرف مع مذكور ،53 بتصرف.

(3) البيان في روائع القرآن د/ تمام حسان، عالم الكتب، ط 2، 2000 م، 2/ 7 وما بعدها. وقد قسم د/ تمام الكنائيات، «الضمائر» إلى ضمائر الحضور متكلم أنا ونحن، ومخاطب أنت وفروعها، والإشارة ذا وفروعها والغيبة هو وفروعها، والموصول الذي وفروعها. ويلتقي فهم بعض الغربيين بالمفهوم العربي وذلك أنه يسمي الضمائر الشخصية بالمتحولات والتي يعرفها بأنها طبقات من الكلمات يتغير معناها تبعا لسياق الكلام. نقلا عن: بناء لغة الشعر، 181.

وسيتناول البحث في هذا الفصل ظاهرة الإضمار ودورها في بناء الشعر وخلق فضاء يحيط بالنص يوسع مساحة التلقي، وما يتفرع عنها من ظاهرة جليلة الخطر هي الالتفات الذي قيل عنه «إنه باب من أبواب فقه الصنعة لا يزال في مهجعه من الشعر صامتا لم ينطقه أحد بعد»(1). ثم تأتي ظاهرتا الحذف والإطناب وكلاهما مقابل للآخر، لنقف على أهمية دور السياق في اختيار ظاهرة، والعدول عن أخرى.

* * *

أولا: الضمائر و دلالاتها(2):

1- قراءة أولى: في قراءتنا الأولى للجدول 13 سنجد أن:

- ضمائر الحضور«تكلم وخطاب»قد تفوقت على ضمائر الغياب[626إلى552].

- ضمائر المفرد سادت على ضمائر الجمع في التكلم والغيبة والخطاب. وكان أعلاها ورودا ضمائر المتكلم المفرد [414]، الغائب [397]، وأخيرا المخاطب [115].

- كانت ضمائر الغياب مفردًا وجمعًا الأكثر ذكرًا [552]، ثم تلتها ضمائر المتكلم [449]، وأخيرا جاءت ضمائر الخطاب [177]، ضميرا.

---

(1) دلالة التراكيب، د/ محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1987، 253.

(2) الضمائر التي سيدور حولها البحث هي ضمائر الشخص دون ضمير الإشارة والموصول. وراجع الجدول الخاص بالضمائر. رقم 13.

غائب		مخاطب		متكلم	
جمع	مفرد	جمع	مفرد	جمع	مفرد
155	397	62	115	35	414
	552		177		449

2- قراءة ثانية:

ضمائر المتكلم:

ساد ضمير المتكلم المفرد على ما عداه من الضمائر إفرادًا، غيبة وخطابًا ولا غرابة في ذلك فمحور هذه القصائد كان الذات(1) وثم دال غائب يؤكد على تفوق ضمير «الأنا» حيث عبر الشاعر عن نفسه بالضمير المفرد الغائب «40» مرة فيما يسمى بالالتفات الظاهر ونسميه تجاوزًا الروح القصصية، لأن الشاعر يأخذ دور الراوي فيعبر عن الذات بضمير الغياب «هو».

وسيلاحظ القارئ ارتفاع عدد ضمائر المتكلم في القصائد التي كان أصحابهافي الأسر ينتظرهم الموت، إذ ارتفعت ضمائر الأنا في قصائد طرفة، وعبد يغوث وعدي بن زيد ومقطوعة الشنفرى الأزدي الذي يقول:

(1) وكذلك سادت ضمائر المتكلم في الدواوين ذات الهم الوطني والإنساني. راجع البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. د/ مصطفى السعداني- منشأة المعارف، إسكندرية، د. ت، 126 وما بعدها.

لا تَقْبُروني إن قبري محرَّم عليكم ولكن أبشِرِي أمَّ عامر

إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أكثري وغودر عند الملتقَى ثَمَّ سائري

هنالك لا أرجو حياة تَسُرُّني سجيسَ الليالي مُبْسَلا بالجرائر(1)

وفيها نجد ضمير الأنا الأكثر ترددا وبروزا(2) في تلك اللحظات التي وقع الأسر فيها على الشاعر الصعلوك، والذي يريد أن يفسد على آسرية نشوة الظفر به والانتقام منه، فيأمرهم على سبيل التهكم بصلبه، بل يتعدى ذلك إلى تبشير الضبع «أم عامر» بذلك المصلوب الذي تشكل الرأس أكثره ، أي حتى ذلك الحيوان الذي هابه الشعراء لن يحصل على شيء. فالجسد هزيل ضامر.

وهذا الإلحاح على الذات في ذلك الوقت يلفت النظر إلى اعتزاز الشاعر بنفسه أمام الموت الذي لا يجزع منه لأنه بلغ ثأره.

وأما الحالة الفريدة التي ارتفع فيها ضمير الأنا في حالة المرض وخيبة الأملفي الحياة فهي قصيدة امرئ القيس التي يقول فيها:

9. وقد طَوَّفْتُ في الآفاق حَتَّى رَضيتُ مِنَ الغَنِيمةِ بالإِيابِ

---

(1) أم عامر: كنية الضبع. سجيس الليالي: طولها، مبسلا بالجرائر: مسلما بجريمته.
(2) يتكرر ضمير الأنا سبع مرات، بينما المخاطب يتكرر ثلاث مرات والغائب مرتين.

والتي يبدو فيها أن تفجع امرئ القيس ونوحه كان وليد تأمل في الذات والناس، الذين عبر عنهم بالضمير «نحن» من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن الشاعر كان به بقية من شباب تستحق هذا البكاء الحار الذي مثلت الذات قطبه الذي دار حوله.

فالشاعر يبدأ قصيدته بهذا السؤال المصيري:

1.أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرِ غَيْبٍ وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ
2.عَصَافِيرٌ... وذِبَّانٌ... وَدُودٌ وَأَجْرَأُ من مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ

وفيها نجد ارتفاع ضمير الأنا والنحن ارتفاعا لا تناظره في سائر ديوان رثاء الذات أي قصيدة. حيث تكرر ضمير «الأنا» 22 مرة والضمير «نحن» 9 مرات بمجموع 31 مرة. وتكرر ضمير المخاطب مرة واحدة والغائب 5 مرات، فكانت النسبةبين التكلم والغياب 6: 1، وكانت النسبة بين التكلم والخطاب 31: 1.

بمعنى أن الشاعر سيطر عليه إحساس بالمأساة الإنسانية في حياة كل ما بعدها بالنسبة له عدم «فالإنسان المؤمن المستبصر الذي يرى أخراه أفضل من دنياه، وآجله خيراً له من عاجله يسترسل إلى الموت استرساله إلى الدواء الكريه...

وأما من خلا من هذا الاعتقاد والظن القوي فهو يجزع من الموت لأنه عدم ما، والعدم مهروب منه،(1). ولذا ملكت عليه نفسه تفكيره فدار حولها، وجاء ارتفاع ضميري التكلم «أنا ونحن» مؤشرا دالًا على هذا.

وأما ضمير المخاطبة الذي لا يرد إلا مرة واحدة في قوله:

4.فَبَعضَ اللَّوْمِ عَاذِلَتِي فَإِنِّي سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وانتِسَابِي

فنجد أن الشاعر يختار للتعبير عن عاذليه، المفردة المؤنثة تقليلًا لشأن العاذلين من ناحية العدد والنوع حيث جرت العادة في عذل المرأة الرجل في الشعر الجاهلي، أن تأمر الرجل المعذول بالكف عن صنع المكرمات وعدم الإسراف فيها كما نجده عند كثير من شعرائهم كحاتم وعنترة وغيرهما.

ضمير المخاطب:

لا شك أن استخدام ضمير المخاطب يجعل القصيدة أكثر حركية لأنه يضفي عليها الحضور الآني وإن استخدام الشاعر الزمن الماضي في الأفعال وذلك لأن الشاعر لا يخاطب إلا حاضرًا إن لم يكن بالفعل فبالقوة. وبذلك فإن ضمير المخاطب يشع على القصيدة ذلك الحضور الدافق الذي يتفاعل معه المتلقي وكأن القصيدة بأحداثها شاخصة أمامه.

---

(1) الهوامل والشوامل. لأبي حيان التوحيدي ومسكويه، تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 68، د. ت، 74 و75.

وقد ارتفع ضمير الخطاب للمفرد والجمع في قصائد الأسر، حيث يتعطف الشاعر آسريه ليطلقوا سراحه.

كما في قصيدة عبد يغوث حيث تكرر ضمير المخاطب الجمع 14 مرة والمفرد ثلاث مرات، وكذلك في قصيدة طرفة التي يستدر فيها عطف عمرو بن هند، وتكرر ضمير المخاطب المفرد «27» مرة والجمع خمس مرات. وفيها يقول:

46.أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا　　حَنَانَيْكَ بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

51.أَبَا مُنْذِرٍ رُمْتَ الْوَفَاءَ فَهِبْتَهُ　　وَحُدْتَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرُ عَنِ الدَّحْضِ

52.تَرَى النَّاسَ أَفْوَاجًا عَلَى بَابِ دَارِهِ　　لِيَعْلَمَ حَيٌّ مَا يَرُدُّ وَمَا يُمْضِي

53.فَلَسْتَ عَلَى الأَحْيَاءِ حَيًّا مُمَلَّكًا　　وَلَسْتَ عَلَى الأَمْوَاتِ فِي نُكْتَةِ الأَرْضِ

وسنلاحظ أن الشاعر ينتقل إلى خطاب ابن هند في البيت الأول من هذه الأبيات ليستحضره ويستعطفه رغم الأميال التي تفصل بينهما فالأول بالبحرين والآخر بالعراق، ويستحضر الشاعر مخاطبًا مجهولًا هو المتلقي على الأزمان في قوله «ترى» في البيت (52) أي أنت سواء كنت حاضرًا أو غير حاضر، معاصرًا أو غير معاصر،

فالضمير ينصرف إلى النوع الإنساني لتبدو المفارقة بين اجتماع الناس لطلب المشورة من الملك عاجز الرأي الذي حاد عن مكارم الأخلاق؟! وغامت حقيقته على معظم الناس! وفي استحضار هذا المخاطب المجهول ما يوحي بالتعجب لأن أي محايد سيعجب مع الشاعر من هؤلاء المتجمعين على هذا الحانث بالوعد.

هذا ، كما ارتفع ضمير المخاطب في قصائد الرثاء التي جاءت كوصية كقصيدة لبيد الرائية ومقطوعة أفنون التغلبي، والمتلمس الذي يقول:

1.خَلِيلَيَّ! إِمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُحْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ

2.فَمُرَّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛ وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا قَبْرُ!

والشاعر الذي ينادي الأصدقاء بهذا الدعاء الحميم «خليلي» ويحذف أداة النداء دلالة على قرب المنادى من قلبه، وربما لأنه لا وقت لديه لاستخدام أداة النداء.. ويرجوهما أن يمرا على قبره مرور محبة فيه الخشوع والتسليم والدعاء بالسقيا، ويلعب الضمير- كعادته- هنا دورًا دلاليًا في إنتاج الدلالة بالبعد عن التكرار، فالضمير يعود على الصديقين ولذا فهو يوفر الخفة بعدم تكرار خليلي في كل مرة.

ويشرك القارئ في اقتطاف المعنى برد الضمير إلى أول كلمة في السياق «خليلي» مرجع الضمير، الأمر الذي يعمل على وحدة القصيدة وترابطها فيما لو استثمر بشكل فعال،

بحيث يسهل رد الضمير إلى صاحبه وبذلك تنأى القصيدة عن الغموض. وهو ما توفر بشكل كبير في شعر رثاء الذات.

ضمير الغائب:

ارتفع عدد ضمائر الغياب المفردة في قصائد طرفة (65) ضميرا وساعدة بن جؤية (51) ضميرا، وبشر بن أبي خازم (38) ضميرا، والمتلمس (27) ضميروعدي بن زيد (24) ضميرا. وكان طول قصيدة طرفة مسوغاً موضوعيًا لزيادة عدد ضمائر الغياب فقد جاءت في ستين بيتا كما أفاد شاعران آخران من ضمير الغيابفي التعبير عن الذات وهو ما يعرف بالالتفات، وهذان الشاعران هما المتلمس! تسع مرات، وبشر خمس مرات، وأما القصيدة اللافتة في تكرار ضمير الغياب فكانت قصيدة ساعدة بن جؤية والتي جاءت في 23 بيتًا واحتوت 51 ضميرًا. شكلوا فضاء النص الذي نعني به ما يحيط بالنص من دوال غير مذكورة نصًا وموجودة معنى لا تتم القصيدة إلى بحضورها عند القراءة. وكونت هذه الضمائر محور القصيدة التي اقتصدت في التصوير المجازي. وفي هذه القصيدة التأملية التي تتمحور حول الذات وجدلها مع الحياة والموت، ونستطيع أن نتبين دور ضمائر الغياب والتي تتيح للشاعر التأمل في هذا الثالوث «الذات والحياة والموت» بالابتعاد عن الذات. فالشاعر يبدأ قصيدته بأقرب الأحياء إلى قلبه «أمامة» زوجه.

أَلَا قَالَت «أُمامةُ» إذ رأتْنِي لِشانِئِكَ الضَّراعةُ والكُلولُ

تَحوَّبُ قد تَرى أَنِّي لَحِمْلٌ على ما كان مُرْتقَبٌ ثَقِيلُ

ثم ينتقل في الدفقة الشعرية التالية إلى الآخر «هو» الغائب ليستمد منه تأكيد الذات ومدحها في البيت الرابع.

4.وَإِنِّي يَا أُمَيْمَ لَيَجْتَدِينِي بِنُصْحَتِهِ المحسَّبُ والدَّخِيلُ

5.ولا نَسَبٌ سَمِعْتُ به قَلانِي أُخَالِطُهُ أُمَيْمَ ولا خَلِيلُ

فالشاعر يعلق فعل القلى «البغض» أو الابتعاد، على نفسه فهو الذي يمتنع عن المخالطة إذا كان هناك قلى ونفور من الآخر.

إلى هنا والخطاب خطاب ذات.

ثم تنتقل القصيدة إلى التأمل في جدل الإنسان والحياة والموت

8.وما إنْ يَتَّقِي من لا تَقِيه مَنيَّتُه فيُقصِر أو يُطِيلُ

ورغم الصياغة غير الحسنة للبيت إلا أنه محور القصيدة الذي يتفجر منه النبع الثري للدلالة التأملية، فبنية البيت اللغوية توحي بأن المنية هي الفاعل

فهي التي تبتعد فيطول العمر وتدنو فيقصر العمر. الأمر الذي دعا العلامة محمود شاكر(1) ومن قبله الأستاذ أحمد الزين(2)

(1) شرح ديوان الهذليين ج 3/ 1145 هامش الصفحة.
(2) ديوان الهذليين- دار الكتب المصرية، القاهرة 1995، ج 1/ 214.

إلى القول بأن الشاعر يعني «لا يستطيع أحد أن يتقي منية إذا لم يقه أحد» أي أن القدر عند الشارحين هو الذي يعمل هذا العمل وعند الشاعر الجاهلي المنية وحسب، فلا ذكر لكلمة أحد في السياق.

وسيتجلى هذا الجدل بين الإنسان والحياة والموت في هذه الدفقة الشعرية التي تمتد من البيت التاسع إلى آخر القصيدة. ففي الفقرة (9- 11):

9.وما يُغْنِي امرأً وَلَدٌ أَحَمَّتْ مَنِيَّتُه ولا مالٌ أَثِيلُ
10.ولو أَمْسَتْ له أُدْمٌ صَفَايَا تُقَرْقِرُ في طَوائفها الفحُولُ
11.مصعِّدَةٌ حَوارِكُهَا تَراها إذا تَمْشِـي يَضِـيُق بها المَسِيلُ
12.إذا ما زارَ مُجْنَأَةً عليها ثِقالُ الصَّخرِ وَالخَشَبُ القَطِيلُ
13. وغُودِر ثَاوِيًا وتأَوَّبتْه مذرَّعةٌ- أُمَيْمَ- لها فَلِيلُ
14. لها خُفَّانِ قد ثُلِبَا ورأسٌ كرأسِ العَوْدِ شَهْبَرَةٌ نَؤُولُ
15. تَبِيتُ اللّيلَ لا يَخفَى عليها حِمارٌ حيث جُرَّ ولا قَتِيلُ
16. كمَشْـيِ الأَقْبَلِ السَّارِي عليها عِفاءٌ كالعَبَاءِةِ عَفْشَلِيلُ
17. فذاحَتْ بالوَتائر ثم بَدَّتْ يَدَيْهَا عند جانبه تَهِيلُ

نجد أن ضمير الغائب يعود فينصرف إلى الإنسان في هذه الأبيات خمس مرات. وإلى أسباب الحياة «الحيوان المقتنى» النوق كدلالة ثراء وسبب وثيق للحياة خمس مرات، أي أن جانب الحياة استأثر بعشرة ضمائر.

وأما جانب الموت ممثلا في الحيوان المتوحش «الضبع» فإن الضمير العائد إليه في الأبيات (13- 14- 15- 16- 17) يتكرر عشر مرات أيضا في توازن عجيب لم يسع الشاعر إليه. ليتمزق الإنسان بين هذه القوى التي تشده إحداهما للحياة والأخرى للفناء. ولكن النهاية ستكون للموت فتلك صنعة الحياة يتأكد ذلك من خلال البيت الثامن عشر:

18.هُنالِكَ حِينَ يَتْرُكُهُ ويَغْدُو سَلِيبًا ليس في يده فَتِيلُ

ونحن لا نعرف على وجه الدقة من الذي يتركه؟ هل ماله، أم ولده أم الآخرون؟ أم هم جميعا وإن دلت «ليس في يده فتيل» على المال ولكن القصيدة توسع المعنى ليشمل الجميع.

وهو ما تترجمه الدفقة الشعرية الأخيرة (19- 23) وهي صورة مغايرة للسابقة ولكن حصادها الدلالي واحد. فرغم لجوء المتقى عليه إلى الجبل الأشم إلا أن الموت وأسبابه تأتي هذا المتحصن بالجبل(1).

وأما ضمائر جمع الغائبين فقد كان حظها أقل من سالفتها في الذيوع والانتشار فلم ترتفع إلا في قصيدتي أبي ذؤيب (21) مرة والأفوه الأودي (18) مرة، ولعل هذه الندرة تعود إلى أن المقام مقام ألم وحسرة ينصرف فيه الهم إلى الذات وليس مقام فخر أو هجاء أو غيره من فنون الشعر التي تتعلق بضمائر الجمع.

(1) راجع تحليل هذه الفقرة، 179 من هذا البحث.

ثانيا: الالتفات:

هو أحد المؤثرات الأسلوبية التي تضفي الحيوية على الخطاب الشعري بالانتقال من أسلوب إلى أسلوب أو من ضمير إلى غيره أو من معنى إلى معنى آخر سواه(1) ويعني لغة العدول أو الانصراف عن الشيء.

وأشهر صور الالتفات هي الانتقال من ضمير إلى آخر(2) بالتحول من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو الغائب والعكس، شريطة أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائدا في نفس الوقت إلى الملتفت عنه(3) أي أن يكون مرجع الضمير واحداً.

وبهذا التلوين الأسلوبي يتحول صاحب الضمير إذا كان متكلمًا ثم صار غائبًا إلى حاكٍ أو مشاهدٍ للأحداث التي تقع لآخر هو في الحقيقة نفس المتكلم. فيتيح بذلك للذات التأمل في أحوال النفس الإنسانية بهذا الانشطار الذي يلحق الذات، وهو ملمح بارز في شعر رثاء الذات.

---

(1) راجع في تعريف الالتفات الكشاف ج 1/ 62، البرهان للزركشي ج 3/ 331، المثل السائر ج 2/ 3، منهاج البلغاء 348، تحرير التحبير 123.

(2) من صوره كذلك التحول من صيغة المضارع أو المستقبل إلى الماضي وكذلك التحول من الماضي إلى المضارع ومنه أيضا الإخبار بالمؤنث عن المذكر وعكسه أو الإخبار عن المفرد بالمثنى أو الجمع وضده.

(3) البرهان للزركشي ج 3/ 331.

وقد ذهب الزمخشري إلى أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد(1) ورغم الاعتراض الذي يوجهه ابن الأثير في مثله السائر إلى كلام الزمخشري، وفحواه أن الكلام البليغ المنسجم مع غرضه لا يمل بدون التفات(2). وهو اعتراض في غير محله لأن كلام الزمخشري في الحقيقة ينصرف إلى دقيقة، هي أن ورود الالتفات يزيد النص إثارة للمتلقي ويجعل النص أكثر جاذبية له فيما، لو خلا من مؤثرات جماليةأخرى وربما كان الالتفات سببا في توهج هذه المؤثرات وجعلها أكثر رهافة وتأثيرا إذ النص الأدبي بنية واحدة متفاعلة يكمل بعضها بعضا.

وأما ما يتفق البحث فيه مع ابن الأثير، فهو أن الأسلوب اختيار أفضل سبل الأداء اللغوية للتعبير عن التجربة الشعرية وهو الأمر الذي يفضي إلى انسجام البناء مع المضمون ومن ثم يحصل التأثير الذي هو هدف الفن.

ومن الجدير بالتأمل أن ظاهرة الالتفات رغم انتمائها عند المحدثين إلى علم المعاني، إلا أن جدلًا دار حول انتمائها لأي من علوم البلاغة الثلاثة «البديع والبيان والمعاني عند القدماء»(3)،

---

(1) الكشاف ج 1/ 64.
(2) المثل السائر ج 2/ 3 بتصرف.
(3) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، د/ حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، 27.

وهذه الحيرة إنما تنم عن طبيعة هذه الظاهرة اللافتة، والتي تأخذ من علم المعاني كونها ظاهرة نحوية تنصرف عن دور التوصيل إلى دور التأثير في نفس الوقت الذي تلتقي فيه مع المجاز انطلاقًا من كونها تشبه الكناية ولذا عبر الكوفيون عن الضمائر بالكنائيات.

وما يلفت النظر إليها أكثر، هو وظيفتها التي تجعل المتلقي دائمًا في حالة يقظة تشده إلى النص وتجعله يحاول الوصول لصاحب الضمير الملتفت عنه في عملية أخذ وعطاء تؤدي إلى الامتزاج الحميم بالنص لخلق دلالته أو دلالاته.

وذهب أحد المحدثين إلى كون ظاهرة الالتفات تأخذ من الركائز الأساسية لدراسة الأسلوب: الاختيار والانحراف والسياق(1). وإذا كان ذلك صحيحاً وأحسبه كذلك، فإن هذه الظاهرة تعد محوراً أساسياً في دراسة الأسلوب ولذا فقد وقع اختياريها ضمن الظواهر التركيبية.

وقبل المضي في تقسيمات الالتفات المعروفة، أود أن يقف مع قصيدة بشر بن أبي خازم لمعرفة دور الالتفات فيها. يقول بشر:

(1) نفسه 34 وما بعدها وهو كتاب مفرد فى بابه.

1. أَسائِلَةٌ عُمَيْرَةُ عَن أَبِيها خِلالَ الجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكابَا

2.تُؤَمِّلُ أنْ أَؤُوبَ لها بِنَهْبٍ وَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السَّهْمَ صَابَا

3.فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا

4.وَإِنَّ الوائِلِيَّ أصابَ قَلْبِي بِسَهمٍ لَم يَكُن يُكسَى لِغَابَا

5.فَرَجِّي الخَيْرَ وانْتَظِرِي إِيَابِي إِذَا مَا القَارِظُ العَنَزِيُّ آبَا

6.فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بِشْرٍ فَإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدْهِ بَابَا

7.ثَوَى فِي مُلْحَدٍ لا بُدَّ مِنْهُ كَفَى بِالمَوْتِ نَأْيًا وَاغْتِرَابَا

8.رَهِينَ بِلَى، وكلُّ فَتًى سَيَبْلَى فَأَذرِ الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتِحَابَا

9.مَضَى قَصْدَ السَّبِيلِ، وكلُّ حَيٍّ إِذَا يُدْعَى لِمَيْتَتِهِ أَجَابَا

تبدأ القصيدة بهذا الالتفات على رأي الزمخشري(1) من التكلم إلى الغيابفي الضمير من «أبيها» والأصل أن يقول «عني»، الأمر الذي يجعل البيت يوحي بالغياب وهو ما يأتي ملائما للسياق الذي يجيء فيه الالتفات للتعبير عن مكنونات الشاعر النفسية بتشتت الذات بين حضور مشكوك فيه، وغياب عن الوطن والأهل وهو مرادف للغياب الأبدي، الذي أحس الشاعر بدنوه منه وكأن هذا الأب ليس الشاعر.

(1) عند جمهور البلاغيين أن الالتفات يكون لفظيا وليس معنويا بمعنى أن يذكر المتكلم الضمير صراحة في الكلام ثم يلتفت عنه إلا أن الزمخشري وتبعه السكاكي لا يعتدان بهذا الشرط. راجع: البرهان للزركشي ج 3/ 314، والإيضاح للقزويني المجلد الأول ج 2/ 86. ويعتبر البلاغيون هذا العدول تجريدا.

ثم يلتفت الشاعر من الغياب إلى الحضور في البيت الثاني «أن أؤوب أنا» وليس الإياب في الحقيقة من فعل الشاعر ولكنه أمنية وحلم عميرة، وربما كانت الهدايا «النهب» حلمها. وهذا الحضور الذي يخايل عميرة حضور يمثله الضمير «أنا» العائدعلى الشاعر والفعل المضارع «أؤوب»، أي أن الأب ما زال حيًا لديها ومن هنا تتجلى المفارقة بين حلم الإياب والهدايا عند عميرة وقسوة الإصابة التي حرمت الأب من ابنته والبنت من أبيها. وفي البيت الثالث:

3.فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا

يستحضر الشاعر عميرة الغائبة عن البيتين السابقين في نفس الوقت الذي يلتفت الشاعر فيه من التكلم إلى الغياب، في قوله: «فإن أباك» فهذا الالتفات يعمل- على ذلك عملين- من الحضور للغياب بالنسبة للشاعر «أءوب أنا» إلى «أباك هو»ومع عميرة الغائبة «تأمل هي» إلى الخطاب «أباك أنت» وكان آخر ينعى أباها إليها.

ثم يلتفت الشاعر في البيت الرابع:

4.وَإِنَّ الوائِلِيَّ أصابَ قَلْبِي بِسَهمٍ لَم يَكُن يُكسَى لِغَابَا

من الغياب إلى التكلم «أصاب قلبي» ليحضر الشاعر في هذا المشهد ولكنه حضور بائس، فالشاعر مصاب ليس في أي عضو من أعضائه، ولكن في قلبه مناط الحياة وموئل الآمال والمشاعر.

وفي البيت الخامس يلتفت الشاعر من التكلم إلى الغياب عندما أيقن بالموت بذكر اسمه(1) ويستمر هذا الغياب في الأبيات 7، 8، 9. ثم يعود الشاعر إلى ضمير المتكلم إلى آخر القصيدة ليحضر في سياق آخر هو رثاء الذات، المعادل لمديح الذات التي تستحق الذكر بما أبقت من آثار. وسنلاحظ أن الانتقال إلى ضمائر الغياب التي تعبر عن الغياب المادي عن الوقائع كان إرهاصًا بالغياب الأبدي «الموت». كما أنه يأتي في سياقات الحكي عن الآخر المنشق عن الذات المفتتة بين الموت والحياة. وأن بعض ضمائر الحضور أتت للتعبير عن تلاقي الموت ليعود ويتلقف الشاعر بعد كل ضمير تكلم، ضمير غياب في دلالة على مآل الإنسان الأخير.

وأما ضمائر المخاطب فقد بدت عاملًا من عوامل الحضور الآني للشخصيات المحببة إلى نفس الشاعر ممثلة في خطاب عميرة في البيت الثالث والسادس.

ويتجلى لنا من ذلك أن التنقل بين الضمائر كان وليد تداخل لعمليات الأسلوب الثلاث: الاختيار بإيثار الشاعر لأحد الضمائر على الآخر، والانحراف عن الأصل في إيراد الضمائر، وملاءمات السياق وعلى هذا تحولت القصيدة إلى كيان هو أشبه ما يكون بالنص المسرحي- إن جاز التعبير- ذلك النص- الذي يقوم على الحوار بين المتكلم والمخاطب والراوي الذي يأتي في بعض مناطق النص

---

(1) الاسم الظاهر من باب الغيبة. البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي ج 1/ 24 نقلا عن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، 34.

كما بدا لنا في نص بشر. وأما في نص المتلمس وسعية بن الغريض فالشاعر يأخذ صفة الراوي في القصة إذ إن الالتفات سيكون من عمل المحيطين به. ويقوم هو بدور الراوي ترفعا بنفسهعن مديح الذات المباشر.

وقد ورد الالتفات في شعر رثاء الذات أربعًا وأربعين مرة.

1-0- الالتفات في الضمائر:

1- 1- الالتفات من التكلم إلى الغيبة:

كان لملابسات إنتاج النص أثرها البارز في التحول من ضمير المتكلم إلى ضمير الغياب في شعر رثاء الذات لا سيما أن هذا التحول يأتي لكي تتخلص الذات من ثقل الموت ووطأته فتتخيله واقعًا على غيرها رغم علمها بأنه واقع عليها لا محالة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تدل كثرة ورود هذا العدول 19 مرة من أصل 44 مرة على إحساس الشاعر بدنو الأجل. فالذات منقسمة على نفسها بين حضور مشكوك فيه «ضمائر التكلم» إلى الغياب الذي أضحى في حكم اليقين. بالإضافة لما تتمتع به ضمائر الغياب من إشارة إلى البعد المكاني المتحقق بالغياب العيني للأشياء.

وأول ما يلفت النظر في هذا التحول أو الانحراف كما سماه الأسلوبيون وسبقهم ابن الأثير إليه(1).

---

(1) راجع المثل السائر يقول: «في تحليل قوله تعالى ﴿صِـرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ﴾ فأصـرح الخطاب لما ذكر النعمة، ثم قال: (غير المغضـوب عليهم) عطفا على الأول، لأن الأول موضـع تقرب من الله بذكر نعمه، فلما صار إلى ذكر الغضب جاء اللفظ منحرفا عن ذكر الغاضب...»، 2/ 5.

ومن صور هذا الالتفات- من التكلم إلى الغيبة- التفات الشاعر من ضمير التكلم إلى الاسم الظاهر للشاعر وهو من باب الغيبة والذي تكرر ثماني مرات.

وهذه الصورة من صور الالتفات تؤكد على أهمية الذات ونفاستها فهي محور البكاء وربما كان هذا التكرار رغبة في تخليد الذات في مجتمع عرف بتخليد الشعراء وتثمين الشعر غالبا. وعلى هذا ترددت هذه الصورة في قصيدة عدي بن زيد ثلاث مرات:

1.أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ باتَ فيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ شِيبِ

3.كأَنَّ مآتِمًا باتَتْ عليهِ خَضَبْنَ مَآلِيًا بِدَمٍ صَبِيبِ

4.يُلَأْلِئْنَ الأَكُفَّ على عَدِيٍّ وَيُعطَفُ رَجْعُهُنَّ إلى الجُيُوبِ

25. وما لي ناصرٌ إلَّا نِساءٌ أرامِلُ قد هَلَكْنَ مِنَ النَّحيبِ

26.يُحَدِّرْنَ الدُّمُوعَ على عَديٍّ كَشَنٍّ خَانَهُ خَرْزُ الرَّبيبِ

27. يُحاذِرْنَ الوُشاةَ على عَديٍّ وما قَرَفُوا عليه مِنَ الذُّنوبِ

ويمكننا أن نضيف إلى تلك الصورة من صورة الالتفات عند عدي بن زيد إقامة الصفة مقام الموصوف- وهو الجديد الذي يتبناه البحث- في قوله:

10.سَعَى الأعداءُ لا يَأْلُونَ شَرًّا عَلَيَّ وَرَبِّ مَكَّةَ والصَّليبِ

11.أرادُوا أنْ يُمَهَّلَ عَنْ كَبيرٍ فَيُسجَنُ أو يُدَهْدَى في قَلِيبِ

فالشاعر الذي طعن في السن نماه الموضعون إلى الشَّعوب

وجاءته الخيانة من قبل المليك على ذي الشَّغْلِ(1)وَالبثِّ(2)الطَّروبِ(3)

يحذف الموصوف «عدي» ليأتي بالصفة التي تستحق الرحمة والعفو «كبير»، الرحمة إذا كان في السن والعفو إذا كان في المقام. وكذلك في قوله:

17.وما طَلَبي سُؤالًا بعدَ خُبْرٍ

19.خَلَا الأهوالَ إنَّ الهَمَّ غادٍ

فهذا الالتفات الذي يأتي مع الحذف في قوله على «ذي الشغل وَالبثِّ الطروب».

---

(1) الشغل: ضد الفراغ. ق. المحيط.

(2) البث: الحزن والغم الشديد. اللسان، وأصعب الهم الذي لا يصبر عليه صاحبه فيبثه إلى الناس: أي ينشره ومنه باثه أمره وأبثه إياه، الكشاف، ج 2/ 339 تفسير سورة يوسف آية 12 وخلت المعاجم من هذا المعنى.

(3) الطروب: الحزن والفرح عن ثعلب، وقيل شدة الفرح أو الحزن أو الهم ورجل طروب كثير الطرب- اللسان.

فالأصل أن يقول علي أنا «ذي الشغل وَالبثِّ الطروب»، وسيلاحظ القارئ أن هذا التحول إلى ضمير الغائب دال على أن كل من كانت هذه حاله «سجن بلا جريرة إلا الوشاية» يتكاثر الهم عليه حتى يجعله يغيب عن رشده ولهذا يعدل الشاعرإلى الغياب من خلال حذف الموصوف الموجود بالقوة.

وهذا الهم متجدد من خلال صيغة اسم الفاعل «غاد» وراسخ من خلال الجملة الاسمية التي تفيد الثبوت «إن الهم غاد».

وهذا الهم الراسخ المتجدد على الشاعر وهو المشغول بمصيره، ليس كأي هم ولكنه هم مظلم كثيف طاغ يجعل صاحبه يجأر بالشكوى، الأمر الذي يجعل من هذا البيت اعتذارا عن هذه الشكوى لا سيما وبعده قول الشاعر:

25.يُجاوِبُهُ يَسَارُ اللهِ عَنِّي وصَبْرِي في مُلِمَّاتِ الخُطُوبِ

وكأن ثم مستنكرًا على الشاعر هذا الجزع والفرق، يقابله الشاعر بتذكيره بكرم الله، وصبر عدي على عظائم الأمور ويشير من طرف خفي إلى أن هذا الخطب ليس ككل خطب إنه متلبس بظلم صديق هو النعمان وظلمات سجن هو الموت.

وإذا كان عدي يجعل الأخريات يندبنه ويبكينه ليستدر عطف الملك، فإن بشر بن أبي خازم يلتفت بذكر اسمه ليوحي إلى محبيه بأنه فان لا محالة، وإن عز عليهم فراقه فهذا عنوانه إن جاز التعبير.

6.فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بِشْرٍ فإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدْهِ بابَا

والشاعر يعلق هذه الزيارة على أداة الشرط «من» راجيا أن يكون هناك سائل ما يسأل عنه، فهو أهل لهذا السؤال ولذا فقد بدأ قصيدته بهذه الكلمة أَسائِلَةٌ عُمَيْرَةُ عَن أَبِيها. فما يلح على الشاعر في هذا الموقف هو الذكر المعادل الموضوعي للبقاء يقول شوقي:

والذكر للإنسان عمـرٌ ثان

ويستعير الشاعر البيت للقبر وكأنه سيكون في انتظار من يجيئه من محبيه،وفي هذا الالتفات يؤكد على الغياب الحقيقي «الموت» مع أن الشاعر الذي يقول القصيدة ما زال على قيد الحياة ما يوحي بأن يقين الموت كان أقوى من أمل الحياة.

ومن الالتفاتات التي أعرض عنها البلاغيون، وهي التي تأتي في مطالع القصائد وسماه بعضهم التجريد ومنها قول بشر وقد مر وكذلك قول دويد بن زيد:

1. اليومَ يُبْنَى لدُوَيْدٍ بَيْتُهُ لَوْ كانَ للدَّهْرِ بِلًى أَبْلَيْتُهُ

فالشاعر يلتفت بذكر اسمه من الحضور للغياب على رأي الزمخشري و«السكاكي». ويلتفت مرة أخرى على رأي الجمهور «بيته» فكأن الشاعر الذي دهمته بوادر الموت ميت بالفعل، ويحدد الزمان «اليوم» ويبني الفعل للمجهول «يبنى» نفورا من القبر وبانيه ويعدل عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب.

وكأن الذي سيموت غيره، استبشاعا للموت، أو رغبة في استدرار عطف المحيطين به، أو إدخالًا للطمأنينة إلى قلوبهم فلم يبق شيء يستحق البكاء؛ ولذا سيذكر الشاعر الحياة في الأبيات التالية بنعيمها الذي عب منه(1).

ويلجئ السياق شعراء آخرين إلى التفات له دلالاته الخاصة، باستخدام الضمائر التي تكررت إحدى عشرة مرة في سياق الانتقال من التكلم إلى الغيبة.

يقول امرؤ القيس:

3.وَصَيَّرَنِي القُرْحُ في جُبَّةٍ تُخَالُ لَبيسًا وَلَمْ تُلْبَسِ

4.تَرَى أَثَر القُرْح في جِلْدِهِ كَنَقْشِ الخَوَاتِمِ في الجِرْجِسِ (2)

فالشاعر ينفر من هذا القرح. ولذا يراه على آخر وقد برقش جسده وكواه، فهو لا يعرف هذا الآخر المريض المأزوم المهزوم ، أما الشاعر نفسه فلا يجد نفسه في هذه الحلة البائسة.

وعلى العكس من الشاعر الذي ينكر نفسه تحسرا على ما آلت إليه، ثم شاعر آخر يتخذ من الالتفات بابًا للتفرد وذلك في قول طرفة:

(1) ومن هذه الالتفاتات «ذكر الشاعر اسمه» البيت السادس في قصيدة امرئ القيس بن عابس، ومقطوعة يزيد بن خذاق البيت الخامس.
(2) الجرجس: الكتاب.

29.وَلَكِنَّنِي أحمى ذِمَارَ عَشِيرَتِي وَيَدْفَعُ مَنْ رَكَّضْتُ دُونَهُمْ رَكْضِـي
30.بِمَشْهَدٍ لَا وَانٍ وَلَا عَاجِزِ القُوَى وَلَكِنْ مُدِلًّا يَخْبِطُ النَّاسَ عَنْ عَرْض (1)

فطرفة إبان زمن الحرية كان بلا مثال «مدلا» يضرب من عل دلالة على القدرة ويخبط «الناس» ولاحظ «ال» الجنسية كل الناس، «عن عرض» عن قدرة واقتدار غير ملق بالا للعواقب.

ويأتي الالتفات في قوله «يخبط هو» دلالة على البعد عن النظير أو التعظيم للذات من ناحية، ولبيان مدى الحسرة التي يحس بها الشاعر بين ما كان فيه وما آل إليه من ناحية أخرى.

وفي قول لبيد:

1.تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ مُضَرْ
2.وَنَائِحَتَان تَنْدُبَان بِعَاقِل (2) أَخَا ثِقَة لَا عَيْن مِنْه وَلَا أَثَر

(1) عن عرض: من غير مبالاة.
(2) عاقل: اسم مكان.

ويتحول الشاعر في البيت الأول من التكلم للغياب «تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا» وكان ظاهر السياق أن يقول: «أن أعيش»، ولكن السياق سياق غياب يلائمه ضمير الغائب الذي يوحي بأن الأمنية تنصب على آخر.

ثم يلتفت الشاعر مرة ثانية إلى الحقيقة، وهي فناؤه لأنه بعض قبيلة فنيت وتفنى وذلك من الغياب «أبوهما» إلى التكلم «هل أنا».

ثم يأتي البيت الثاني وفيه يلتفت الشاعر من التكلم إلى الغياب تأكيدًا لهذا الغياب بإقامة الصفة مقام الموصوف فالشاعر يعني نفسه «أخا ثقة». وإذا كان هذا التفات، وهو الأمر الذي يتبناه البحث «إقامة الصفة مقام الموصوف» ويعده من الالتفات ويؤكده الالتفات الظاهر في قوله: لا عين منه ولا أثر.

وهذا التداخل بين الالتفاتاتً المختلفة يعمل في هذا السياق على ترابط البنية اللغوية للقصيدة.

1-2- من التكلم إلى الخطاب:

ورود هذا اللون من ألوان الالتفات نادر، لأن الإنسان لا يخاطب نفسه إلا في مواطن اللوم الشديد، أو الألم الحارق والندم اللاذع الذي جره على نفسه أو تحميس النفس وإغوائها بالمتع وقد يأتي في مطالع القصائد التي يتخذ الشاعر فيها من نفسه آخر يبثه مكنون صدره

حيث ينتقل من السوق المباشر للأحداث إلى لون من ألوان الحوار مع الذات، يسميه البلاغيون تجريدا. إذا كان في مطلع القصيدة والتفاتا إذا كان في أثنائها.

وورد هذا الأسلوب صريحا مرة واحدة في شعر رثاء الذات في قول مشعث:

1.بِإِصْرٍ يَتْرُكُنِي الحَيُّ يومًا رَهِينَةَ دَارِهِمْ وَهُمُ سِراعُ (1)

2.تَمَتَّعْ يَا مُشَعَّثُ إِنَّ شَيْئًا سَبَقْتَ به الوَفاةَ هُوَ المَتَاعُ

3.وَجَاءَتْ جَيْأَلٌ وَأَبُو بَنِيهَا أَحَمُّ المَأْقِيَيْنِ به خُمَاعُ (2)

4.فَظَلَّا يَنبِشَانِ التُّرْبَ عَنِّي وما أَنَا وَيْبَ غَيْرِكَ والسِّبَاعُ

يقسم الشاعر إذن أن يوما سيجيء يتركه الحي في التراب المقابر وسريعاما يغادرونه في قبره إلى دنياهم، وإلى هنا والشاعر يتحدث بضمير الأنا، ولكنه ينتقل ليخاطب نفسه في البيت الثاني وكأنه ينبهها مرة بأداة النداء التي تنصرف إلى التنبيهفي هذا السياق، وأخرى بالخطاب الذي يحثها على التمتع بمباهج الحياة، بل إن الشاعر يلفت نظر المخاطب «الذات» إلى أنه في سباق مع المنية،

(1) أصل الإصر: الثقل والشد لأنها أثقل الأيمان وأضيقها مخرجا. والعهد يقال له إصر. اللسان. وفي الأصمعيات: أصل الإصر العهد الثقيل، وهذه الصيغة من صيغ القسم. قال ابن الأنباري: ويقال بإصر لأفعلن كذا وكذا، وكأنه عهد وشبيه بذلك، الأصمعيات، الأصمعي، تحقيق وشرح، أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، د. ت، 148.

(2) جيأل: أنثى الضبع.

فلا متعة بعد المنية، بل ظلمة وفناءالمخاطب «الذات» إلى أنه في سباق مع المنية، فلا متعة بعد المنية، بل ظلمة وفناء ووحوش تطارد حتى الإنسان في جدثه.

1-3- من الخطاب إلى التكلم:

وهذا موضع آخر لا يقل ندرة عن سابقه إذ إن مرجع الضمير يجب أن يكون واحدًا في الالتفات، وهو صدى للون السابق من الالتفات ففي أبيات مشعث السابقة نجد أن الشاعر يلتفت من الخطاب إلى ضمير المتكلم.

3.وَجَاءَتْ جَيْأَلٌ وَأَبُو بَنِيهَا أحَمُّ المَأْقِيَيْنِ به خُمَاعُ

4.فَظَلَّا يَنبِشَانِ التُّرْبَ عَنِّي وما أَنَا وَيْبَ غَيْرِكَ والسِّبَاعُ

فبعد مناشدة الذات بالتمتع بالحياة وسبق المنية باللذات، يلتفت الشاعرإلى الذات ملتاعًا خائفًا عليها، رغم الموت، من ذلك الضاري الذي سينبش التراب بحثا عنه؟ ما يوحي بحرص الإنسان على السلامة حتى بعد الموت! وربما راوده الحلم بالبقاء وانظر إلى قول امرئ القيس:

أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرِ غَيْبٍ وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ

1-4- من الخطاب إلى الغياب:

ويأتي هذا الالتفات في موضع واحد مثله قول الشنفرى الأزدي:

لا تَقْبُروني إن قبري محرَّم عليكم ولكن أبشِرِي أمَّ عامر
إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أكثري وغودر عند الملتقَى ثَمَّ سائري

ويتحول الشاعر من خطاب أعدائه الذين ظفروا به في البيت الأول، بعد أن أثخن فيهم بقتل تسعة وتسعين نفسا منهم على ما تقول الروايات(1)، إلى ضمير الغيبة في «إذا احتملوا... هم رأسي»، دلالة على بعدهم عن نفسه والكراهية المتبادلة بين الفريقين. وربما أشار الالتفات إلى البعد والغياب، الذي سيتحول الشاعر إليه عما قليل بالموت. فاستخدم ضمير الغياب.

وكان أصل الحديث أن يقول: «إذا احتملتم» ولكنه عدل عنه.

1-5- من الغيبة إلى التكلم:

ويتكرر هذا الالتفات ثماني مرات، ويأتي منه التفاتان في آخر قصيدتي لبيد النونية وقصيدة الأفوه الأودي بالالتفات من الغياب إلى التكلم لتكون تلك هي النصيحة الأخيرة. يقول لبيد:

---

(1) أسماء المغتالين، محمد بن حبيب (245 هــ)، ضمن نوادر المخطوطات، تحقيق، عبد السلام هارون، 2/ 250.

20.وتَرَاجَعُوا غُبْرَ المرافِقِ مِنْ أخيهمْ يَائِسينا

24.وَحَذِرْتُ بَعْدَ المَوْتِ، يَوْمَ تَشِنُ أسْماءُ الجبينا

فالشاعر يسترد نفسه من خلال ضمير المتكلم ليأتي حضوره وصية وتحذيرا لأسماء ابنته التي يختصها بالذكر.

وأما الأفوه الأودي فيكون التفاته صرخته الأخيرة بالحقيقة التي ظل الجميع بمن فيهم الشاعر يشكون فيها وهي «الموت».

8.إلى حفرةٍ يأوي إليها بسَعْيه فذلك بيت الحقِّ لا الصوف والشَّعَرْ

....

10.قفوا ساعةً! فاستمتعوا من بقربٍ وذكرٍ صالحٍ حين يُذَّكر أخيكم

وعند طرفة يكون الالتفات في ضمير الغياب الذي استخدمه لتفخيم ذاته والارتقاء بها عن المثل والنظير إلى الواقع الأليم متجسدا في آلام الأسر التي يستعير لها الداء.

29.وَلَكِنَّنِي أحمى ذِمَارَ عَشِيرَتِي وَيَدْفَعُ مَنْ رَكَّضْتُ دُونَهُمْ رَكْضِـي

30.بِمَشْهَدٍ لَا وَانٍ وَلَا عَاجِزِ القُوَى وَلَكِنْ مُدِلًّا بَخْبِطُ النَّاسَ عَنْ عُرْضِ

33.فحَسْبِي مِنَ الدَّاءِ الَّذِي لَيْسَ وَبَعْضُ هُمُوم لَمْ يَكَدْ وَجْدُهَا

وعند عدي بن زيد يبدو الالتفات بعد كل غياب كرد فعل وجواب يؤكدعلى فرادة الذات مرة وعطائها أخرى في قوله:

11.أرادُوا أنْ يُمَهَّلَ عَنْ كَبيرٍ فَيُسجَنُ أو يُدَهْدَى في قَلِيبِ

12.وَكُنْتُ لزار خَصْمِكَ لَمْ أُعَرِّدْ وقد سَلَكُوكَ في يومٍ عَصيبِ

ومرة يكون للاعتذار عن الجزع لأن الخطب أقوى من الشاعر، بل من كل أحد.

19.خَلَا الأهوالَ إنَّ الهمَّ غادٍ على ذي الشَّغْلِ وَالبثِّ الطَّروبِ

20.يُجاوِبُهُ يَسَارُ اللهِ عَنِّي وصَبْرِي في مُلِمَّاتِ الخُطُوبِ

وأخرى لاستدرار العطف بالمفارقة، أو التقابل بين حال الشاعر الذي يستحق الرثاء وإعراض الملك.

24.أتاكَ بأَنَّني قَد طالَ حَبْسِي فلَمْ تَسْأَلْ بِمَسْجُونٍ حَرِيبِ

25. وما لي ناصرٌ إلَّا نِساءٌ أرامِلُ قد هَلَكْنَ مِنَ النَّحيبِ

1-6- من الغيبة إلى الخطاب:

التفت الشعراء في خمسة مواضع من الغيبة إلى الخطاب ولا شك أن هذا التحول يستحضر الغائب وبذلك يتحول المشهد من الغياب إلى الحضور ليدخل المتلقي في هذا المشهد ليشاهد بدل أن يسمع؛ وهذا التحول نظير ما أشار إليه كل من ابن الأثير والزركشي في التحول من صيغة الماضي إلى المستقبل والمضارع(1) وهو نفس ما يحققه التحول من الغيبة إلى الخطاب إذ إن الخطاب لا يكون إلا لحاضر.

ففي بيت طرفة:

19.وَمُعْتَرِضٍ فِي الحَقِّ غَيَّرتُ قَوْلَهُ وَقُلْتُ لَهُ لَيْسَ القَضَاءُ كَمَا تَقضِـي

يلتفت الشاعر من الحكاية عن آخر «معترض» الغائب إلى «أنت» فاعل تقضي الأمر الذي تتحول معه الحكاية من الغيبة إلى الحضور، وثم التفات آخر في أزمنة الفعل بالتحول من الماضي «غيرت» «وقلت» إلى المضارع في «تقضي» وكأن الشاعرسيعود لمثلها باستمرار يؤكد ذلك تنكير معترض ورب المحذوفة التي تفيد التكثير على ما ذهب ابن هشام

(1) المثل السائر ج 2/ 12، البرهان للزركشي ج 3/ 335.

والنكرة في هذا السياق تفيد العموم الذي يفضي إلى اقتدار الشاعر ورده القضاء الظالم لذا يأتي بالمضارع المعدول إليه ليفيد التجدد من ناحيتين: تعدد الأشخاص، وتجدد الزمان.

وكذلك يفعل ساعدة بن جؤية في قوله:

1.أَلَا قَالَت «أَمامةُ» إذ رأتْنِي لِشانِئكَ الضَّراعةُ والكُلولُ

2.تَحوَّبُ قد تَرى أَنِّي لَحِمْلٌ على ما كان مُرْتقَبٌ ثَقِيلُ

3.جَمَالَكِ إنَّما يُجْدِيكِ عَيْشٌ أُمَيْمَ- وقد خلا عُمْرى- قَلِيلُ

وهذا التحول من ضمير الغياب «هي» إلى الخطاب في «جمالك» المفعول به للفعل المحذوف احفظي أو اقني أو الزمي ينتقل بالقصيدة من جو الحكاية إلى الخطاب الذي مهد له الشاعر بالالتفات من زمن الماضي (قالت- رأتني) إلى المضارع «قد يرى» الأمر الذي يجعل المتلقي يدخل القصيدة مع حضور هذه المخاطبة ليشاهد بدل أن يسمع، وهذه المشاهدة أو هذا الاستحضار كان مفصلًا ترتب عليه ولوج الشاعر إلى مديح الذات وتنبيه المتلقي لقوله:

4.وَإِنِّي يَا أُمَيْمَ لَيَجْتَدِينِي بِنُصْحَتِهِ المحسَّبُ والدَّخِيلُ

فالمعنى اقبلي نصيحتي حينما أقول: تجملي... فالآخرون شريف وغيره يقبلونها ولولا هذا العدول لكان مديح الذات شيئًا منفرا وبعيدا عن الفنية التي هي التفافعلى المباشرة.

ويستثمر امرؤ القيس هذه البنية في استحضار الآخرين المعادلين لزمن الحب والشباب وكما فيه من صحة وقوة في قوله:

1. ألِمَّا عَلَى الرَّبعِ القَدِيمِ بِعَسْعَسَا كَأَنِّي أَنَادِي أَو أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

2.فلو أَنَّ أَهْلَ الدَّارِ فيها كعَهْدِنَا وجدتُ مَقيلًا عندهمْ وَمُعَرَّسَا

3.فلا تُنكِروني إنَّني أَنَا ذاكمُ لَيالِيَ حَلَّ الحَيُّ غَوْلًا فَأَلْعَسَا

فهذا الالتفات إلى الخطاب «لا تنكروني» في البيت الثالث من الغياب «أهل الدار» في البيت الثاني يأتي لاستحضار هذا الزمان وأهله، ليخاطبهم الشاعر محاولا استرداد ذلك الزمن، الذي ينافي زمنه الحاضر حتى أن أهل الدار لو حضروا بالفعل لا بالخيال كما يدير الشاعر حواره لأنكروا الشاعر الذي غيره الزمن والمرض.

وهذا الالتفات لا يتم في الضمائر وحسب ، بل في زمن الأفعال من الماضي «وجدت» إلى الزمن الحاضر «تنكروني» أي الآن.

وفي قول لبيد الذي تحول من ذكر ابنتيه اللتين تبدوان غائبتين عن السياق(1):

1.تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ مُضَرْ

3.وَفِي ابْنَيْ نِزَارٍ أُسْوَةٌ إنْ جَزِعتُما وَإِنْ تَسألاهُمْ تُخْبَرَا فيهِمُ الخَبَرْ

5.فَقُومَا فَقُولَا بِالَّذِي قَد عَلِمْتُمَا ولا تخمشا وجها ولا تحلقا شعر

6.وَقُولَا هُوَ المَرْءُ الَّذِي لَا خَلِيلَهُ أَضَاعَ، وَلَا خَانَ الصَّدِيقَ وَلَا غَدَرْ

إلى حضورهما في مقطع مهم من مقاطع المعنى، إذ إن استحضارهم بالخطاب «إن جزعتما» في البيت الثالث كان تمهيدا للدلالة على كون الشاعر فانيا في معرض استدلاله على فنائه رغم حميد خصاله، فهو كالماجدين ابني نزار اللذين اخترمتهما المنية من ناحية، كما أنه أيضا لمديح الذات كما فعل ساعدة ولكنه يستثمر صيغة النفي لنفي الصفات السالبة عن الذات، فالدنايا لا تعلق به من ناحية أخرى.

أضفت إذن ضمائر الخطاب مع أزمنة الفعل «المضارع على وجه الخصوص» لونا من الحضور الآني لأحداث القصيدة وأبرزت شخصيات كانت في طي الحكايةإلى حيز الواقع وهذا ما حمل القصيدة نفسًا حارًا رفعها من منطق السرد إلى تفاعل الحوار.

---

(1) وكذلك يصنع في مطلع قصيدته

(1) انبئـت أن أبـا حنيف لامنـي في اللائمينـا

(2) أبني هل أحســـســـت أعمـامي بني أم البنينـا

1-7- تأنيث الضمير وتذكيره:

جاء الالتفات من ضمير جمع المؤنث إلى جمع المذكر مرة واحدة، وذلك في قول أبي ذؤيب الهذلي:

6.وَقَامَ بَنَاتِي بِالنِّعَالِ حَوَاسِرًا فألصقن وقع السبت (1)تحت

7.يَوَدُّونَ أَنْ يَفْدُونَنِي بِنُفُوسِهِمْ القلائد

وأول ما يلفت النظر هو تحول الشاعر من ضمير جمع المؤنث «ألصقن» إلى تذكيره في «يودون» وكان الأصل أن يقول الشاعر «يوددن»، ولكن الشاعر يلتفت هنا ليشير إلى مشاركة غير بناته في هذه التفدية التي تشمل غيرهم من القبيلة، لأن هذه التفدية التي تجيء بالنفوس يعود الضمير فيها إلى الجماعة «مذكر ومؤنث» «هم». ولو كانت تخص بناته لقال بنفوسهن هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أفاد التحولإلى ضمير جمع المذكر إلى تعدد مظاهر الفداء من النفس إلى مثنى الأواقي «أطواق الذهب» وهي مما يخص النساء، وأما «والقيان النواهد» فباد أنها تخص الرجال الأمر الذي يفض إشكالا في البيت فلا تعني القيان النواهد بالنسبة للنساء شيئًا، إلا أن يكن خادمات، ولكن الشاعر لا يريد ذلك بل يريد أن يشير إلى أن النساء يفدين بخير ما عندهن وهو النفس والزينة والرجال بأعز ما يملكون النفس والمتعة.

(1) السبت: النعل.

2-0- الالتفات والعدد:

يلتفت الشاعر في بعض المواضع ربما تحت إلحاح العادة، أو ضغط الوزن، وربما لأغراض فنية على ما سنبين من خطاب الواحد إلى المثنى أو الجمع والعكس.

2- 1- مخاطبة المفرد خطاب المثنى:

ورد مرتين في قصيدة طرفة:

38.أَلَا أَبْلِغَا بَكْرَ العِرَاقِ بْنَ وَائِلٍ بِكَأْسٍ سَقَى النَّصْرِيُّ شَارِبَهَا رَمْضِ

ومن سياق القصيدة سيتبين أن عادة العرب(1) هي التي دفعت الشاعر إلى ذلك على ما ذهب إليها لمفسرون في تفسير قوله تعالى في خطاب مالك خازن النار (ألقيا في جهنم كل كفار عنيد)(2).

وربما كان غرض الشاعر توصية أكثر من واحد بنقل هذا الخبر الذي ربما ناء بحمله رجل واحد.

---

(1) راجع شرح السبع الطوال لابن الأنباري (371- 328) تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، ط 5، د. ت، 16 والمعلقات العشر وأخبار قائليها- الشنقيطي- الخانجي - ط 3. 1993، 50، والمعلقات السبع شرح الزوزني، مكتبة الآداب، بيروت، ط 4، 1980، 10.

(2) «سورة ق: 24».

ومنه قول طرفة:

34.أَلَمْ تَرَ أَنَّ العَيْنَ فَاضَتْ سِجَامُهَا (1) من الليل حَتَّى لَمْ يَكَدْ جَفنُهَا يُغْضِـي

35.كَأَنَّ مُجَاجَ السُّنْبُلِ الوَرْثِ فِيهِمَا أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ فِي وَرَقِ الحِمْضِ

وهذا العدول عن الإفراد «العين فاضت سجامها» إلى التثنية «فيهما» يأتي كمؤشر فني موضوعي. فالشاعر لما ذكر النباتات الحارة التي يشعر بها المرء في أي جزء من جسمه، وهي في العين أشد «السنبل الغض وورق الحمض» وهما مثنى، فقابلهما بالضمير المثنى العائد على العينين ليوحي بأن الألم شامل والدمع ينسكب من كلا العينين.

2-2- بين الإفراد والجمع:

يلتفت أبو ذؤيب من المفرد إلى الجمع في إشارة إلى كثرة عواده وكناية عن المودة التي تربط الناس به وربما ليجعل أكثر من واحد يشهد على أن مصرعه وشيك في قوله:

4.أَعَاذِل أَبقِي لِلْمَلَامَة حَظَّهَا إِذَا رَاحَ عَنِّي بِالجَلِيَّة عَائِدِي

5.وَقَالُوا تَرَكْنَاهُ تزَلْزلُ نَفْسهُ وَقَدْ أَسْنَدُونِي أَوْ كَذَا غَيرَ سَانِدِ

---

(1) السجام: الدمع.

فالأصل في هذا السياق أن يقول: «راح عائدي وقال»، ولكن الشاعر يلتفت إلى الجمع في قوله: «وقالوا تركناه».

وكذلك يلتفت طرفة من المفرد للجمع في قوله:

49.أَبَا مُنْذِرٍ كَانَتْ غُرُورًا صَحِيفَتِي وَلَمْ أُعْطِكُمْ فِي الطَّوْعِ مَالِي وَلَا

فالشاعر يلتفت من خطاب المفرد الملك إلى خطاب الجمع «أعطكم» في إشارة إلى اشتراك الملك وحاشيته في الغدر به، فكأن ابن هند هو هذه الجماعة وكأنهم هو، بعد أن تبنى الجميع رأيا واحدًا.

وفي قصيدة عدي بن زيد يكون الالتفات لنفس الغرض:

28.فإنْ أخطأتُ أو أَوْهَمْتُ أَمْرًا فقد يَهِمُ المُصافي بالحَبيبِ

29.وإنْ أظْلِمْ فقد عاقبتُموني وإنْ أُظْلَمْ فذلكَ من نصيبي

ولكنه يزيد في الدلالة على السابق، أن السجن لم يعد له محل، إذ إن الملك وأعوانه قد اقتصوا من الشاعر بالعقوبة التي لحقت به.

ثم يلتفت الشاعر في البيت التالي:

30.وإنْ أَهْلِكْ تَجِدْ فَقْدي وتُخْذَلْ إذا التَقَتِ العَوالي في الخُطُوبِ

من الجمع «عاقبتموني» إلى المفرد «تجد» لأن الحقيقة أن من يحيطون بالملك وهم كثيرون أهل مصالح فإذا اشتد الخطب وبرزت الرماح، تخلوا عن الملك لانتفاء المصالح التي تشدهم إليه، ومعدن الشاعر مغاير لهذه المعادن الخسيسة

فهو الذي حمل النعمان إلى سدة الملك، ولذا فإن الخطاب سيتحول من الجماعة «عاقبتموني» الملك وحاشيته في البيت (29)، إلى الملك وحده «تجد فقدي...» في البيت (30) فولاء الشاعر لذات الملك وحده، وولاء الآخرين للمصالح.

ويتبع عدي هذا الالتفات بآخر:

31.فهَلْ لكَ أنْ تَدارَكَ ما لَدينا   ولا تُغْلَبْ على الرُّشْدِ المُصِيبِ

وحق الكلام أن يقول «ما لدي» ولكنه يعدل إلى ضمير الجمع في إشارة إلى أن عقوبة الملك إياه، لم تقع عليه وحده بل على آخرين لا جرم لهم من بينهم.

«أرامِلُ قد هَلَكْنَ مِنَ النَّحيبِ»

ويأتي الالتفات الأخير من الجمع إلى المفرد في توجه الشاعر إلى الله تعالى:

32.وإنِّي قد وَكَلْتُ اليومَ أَمْرِي   إلى رَبٍّ قريبٍ مُستجيبِ

ليوحي بالتجرد من كل شيء وكل أحد.. فيقف الشاعر وحده طالبًا الرحمة موكلًا أمره إلى رب قريب مجيب.

وفي. قصيدة امرئ القيس:

1. ألمَّا عَلَى الرَّبعِ القَدِيمِ بِعَسْعَسَا كَأَنِّي أَنَادِي أَو أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

2.فلو أَنَّ أَهْلَ الدَّارِ فيها كعَهْدِنَا وجدتُ مَقيلًا عندهمْ وَمُعَرَّسَا

3.فلا تُنكِروني إنَّني أَنَا ذاكمُ لَيالِيَ حَلَّ الحَيُّ غَوْلًا فَأَلْعَسَا

4.فإِمَّا تَرَيْنِي لا أُغمِّض ساعةً من اللَّيل إلا أَن أُكِبَّ فأَنعَسَا

ستجد هذا العاشق الكبير الذي عاش للحب واللهو يلتفت في البيت الثاني من الجمع «عهدنا» إلى المفرد «وجدت» فالآخرون لا يشكلون في اللوحة سوى رتوش فهو المختص وحده بالمقيل والتعريس «النزول ليلا والبيات» وكذلك حبيبته التي يلتفت إليها في البيت الرابع، فالحقيقة أن الحي لا يعنون الشاعر كما تعنيه الحبيبة، ولذا يلتفت من خطاب الجمع «تنكروني» إلى من يهمه «فإما تريني..» في البيت الرابعوكان المفترض أن يقول: «فإما تروني» ولكن الشاعر يلتفت إلى حبه.

3- صيغ الأفعال:

الالتفات بين الماضي والمضارع:

يلتفت الشاعر من الماضي إلى المضارع ليدخل الشاعر والمتلقي معًا من الحكاية عن ماض انتهى

ولم يبق منه سوى ذكريات إلى الحضور إلى قلب الحدث من خلال الفعل المضارع، الذي هو أقدر صيغ الأفعال على تصوير الأحداث حية متلونة فيجعل المتلقي يعيش القصيدة كما لو كانت «واقعا يشاهده بدل أن يسمع عنه»(1)

ويأتي الالتفات من الماضي للمضارع في خمسة مواضع والالتفات من المضارع للماضي في موضع واحد لكل منها دلالته:

وجاء أولها في قول بشر بن أبي خازم يصف قاتله:

فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا

فالشاعر يصف حدثا وقع بالفعل، وكان السياق يقتضي أن يقول: «التهب التهابا»، ولكن تطفر هذه الصيغة من الشاعر «يلتهب» لتوحي بالتجدد المستمر والحدوث المتكرر الذي تحمله صيغة المضارع، الأمر الذي يضفي الفرادة على القاتل ومن ثم القتيل.

---

(1) المثل السائر ج 2/ 12 بتصرف.

ولا شك أن الالتفات يأتي في مقطع مهم من مقاطع المعنى له أهميته بالنسبة للشاعر الذي يستمد تميزه من تميز قاتله. وغالبًا ما يأتي الالتفات في مثل هذه المواضع «التي يود المبدع أن يلفت المتلقي إلى أهميتها بالنسبة له ولبناء القصيدة»(1).

وفي بيت سعية بن الغريض:

4. وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها أَطفَأْتَ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ

يلتفت الشاعر من الماضي للمضارع في سياق الإخبار عن الحرب، فيفيد من بنية المضارع «يشب» الآنية التي تستحضر الحدث وتجدده في التفاته من «شب» إلى «يشب» مع حذف الفاعل ببنائه الفعل للمجهول. فمهما كان مسعر الحرب إلا أن الشاعر يطفؤها. ويأتي الفعل الماضي «أطفأت» المتحول عن المضارع ليدل على جسارة وقوة هذا الشاعر الذي يطفي النيران المتأججة بلا مشقة. في بيت حاتم:

1.بَكَيْتَ، وما يُبْكِيكَ مِن دِمَنٍ قَفْرٍ بِسُقْفٍ إلى وادي عمودان فالغَمْرِ

2.بِمُنْعَرِجِ الغُلَّانِ جَنْبَيْ سَتِيرَةٍ إلى دارِ ذات الهَضْبِ فالبُرَقِ الحُمْرِ

3.إلى الشِّعْبِ مِنْ أعلَى سِتَارٍ فثرمد فبَلْدَةَ مَبْنَى سِنْبِسٍ لابْنَتَيْ عَمْرِو

(1) خصائص التراكيب. د/ - محمد أبو موسى- مكتبة وهبة، ط 2، 1987، 263 بتصرف.

ويلتفت الشاعر في البيت الأول من الماضي إلى المضارع فظاهر السياق يومئ «بكيت وما أبكاك» ولكن لأن مشاعر العجز متغلبة على الشاعر تجعله يبكي بكاء بعد بكاء مع كل تذكر لآثار هذه الديار التي ضمت شبابه، ولذا سيجد في هذا التجول بخياله بين مواطن ذكرياته عزاء عن العجز الذي أقعده ولا يكافئ هذا العجز سوى البكاء المتجدد الذي حققه الالتفات من «أبكاك» الماضي إلى يبكيك.

وأبيات ساعدة بن جؤية:

1.أَلَا قَالَت «أُمامةُ» إذ رأتْنِي لِشانِئكَ الضَّراعةُ والكُلولُ

2.تَحوَّبُ قد تَرى أَنِّي لَحِمْلٌ على ما كان مُرْتقَبٌ ثَقِيلُ

3.جَمَالَكِ إنَّما يُجْدِيكِ عَيْشٌ أُمَيْمَ- وقد خلا عُمْري- قَلِيلُ

4.وَإِنِّي يَا أُمَيْمَ لَيجْتَدِينِي بِنُصْحَتِهِ المحسَّبُ والدَّخِيلُ

5.ولا نَسَبٌ سَمِعْتُ به قَلانِي أُخَالِطُهُ أُمَيْمَ ولا خَلِيلُ

ويلتفت الشاعر في البيت الأخير مين الماضي «خالطته» إلى المضارع في «أخالطه» ليؤكد على قدرته على هجر من يهجره نسيبا كان أو خليلا ليس في الماضي وحسب ولكن في الحاضر والمستقبل كناية عن إبائه وربما كان هذا تحذيرًا لأمامة.

الحذف

بنية الحذف

ثانيا: الحذف:

يتداخل النحو والبلاغة في ظاهرة الحذف تداخلًا عظيمًا الأمر الذي ذهب بكثير من البلاغيين عند تناول هذه الظاهرة إلى الوقوف عند الإعراب، والإبانة عن مقدار الانحراف النحوي عن القاعدة بتقدير المحذوف، ليرد الكلام إلى أصله وقليلا ما التفتوا إلى الدور الدلالي الجمالي لمثل هذه الحذوف.

وربما عاد ذلك إلى أن الإحاطة بالدلالات الجمالية لبنية الحذف تند عن الحصر ففضلوا تركها كما فعل عبد القاهر في كثير من النماذج التي ساقها للتدليل على أهمية الحذف، وهو من هو تذوقًا وتحليلًا وبعد غور، أو ربما لأن الصنعة النحوية كانت طاغية عليهم فوجدوا في الوقوف على المحذوف بغيتهم، وربما لغياب الوجه الجمالى لكثير من هذه الحذوف عنهم.

وقد التفت عبد القاهر إلى أن مسألة تقدير المحذوف لا تنبع أهميتها إلامن حيث كونها ظاهرة جمالية، وذلك من خلال تفرقته بين الحذف الجلي الذي لا صنعة فيه، والفني الذي تدخله الصنعة(1).

(1) دلائل الإعجاز، 155- 156.

وأكد على أن روعة الحذف الفني وجماله إنما تتأتى من نسيانه أثناء عملية التلقي كما تناساه الشاعر يقول: إنك ترى نصبة الكلام وهيئته تروم منك أن تنسى هذا المحذوف وتباعده عن وهمك وخيالك، وتجتهد أن لا يدورفي خلدك، ولا يعرض لخاطرك، وتراك تتوقاه توقي الشيء تكره مكانه والثقيل تخشى هجومه(1).

وفسر أحدهم مذهب عبد القاهر السالف بقوله: إن المحذوف قسمان: قسم يظهر فيه الحذف عند الإعراب كقولهم: أهلًا وسهلا أي حللت أهلا ونزلت سهلا وليس هذا القسم من البلاغة في شيء. وقسم: لا يظهر فيه المحذوف عند الإعراب وإنما تعلم مكانه إذا أنت تصفحت المعنى، ووجدته لا يتم إلا بمراعاته، نحو فلان يعطي ويمنع أي يعطي من يشاء ويمنع من يشاء ولكن لا سبيل إلى إظهار ذلك المحذوف ولوأنت أظهرته زالت البهجة وضاع ذلك الرونق(2).

وإذا ما تأملنا ظاهرة الحذف فإننا سنجدها من الظواهر التي تلتقي فيها عوامل ترفعها من الإطار النحوي المحدود إلى الأفق الدلالي الجمالي اللامحدود، وتزداد أهميتها في النصوص التي تفتقر إلى الصور البيانة فثم قاعدة عامة هي: أن صور النحو في قصيدة بلا صور هي التي تصير مهيمنة وهي التي تحل محل المجازات(3)

(1) نفسه، 151.
(2) جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي- مكتبة الإيمان- المنصورة- مصر- 1999، 91. وقدر: العلوي في الطراز، 247- المحذوف في هذا المثال «فلان يعطي المال ويمنع الذمار وهو أجود- وهي إحدى خصـــائص الحذف حيث يرجع تقدير المحذوف إلى المتلقي فيتســـع المعنى وتتعدد الدلالات في حدود ما يمليه السياق.
(3) قضايا الشعرية، ياكبسون، 71.

ومن خلال ثلاثية إنتاج النص «المتلقي، النص، المبدع» يمكننا أن نقف على وظائف الحذف وأهميته.

فمن ناحية المتلقي يجذب الحذف المتلقي تجاه النص وذلك بالبحثعن المحذوف «فالحذف أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب فيه كل مذهب»(1) الأمر الذي يعمل على إثارة خيال المتلقي وفكره وأما المبدع فمن البديهي أن لغة الشعر لغة إيجاز ولمح وإيحاء.

الشعر لمحٌ تكفي إشارته وليس بالهزل طولت خطبه

ولا شك أن بنية الحذف تتيح للشاعر شحذ النص وجعله أكثر تأثيرا لبعدهعن الترهل والملال، بل يذهب عبد القاهر إلى أن «ترك الذكر، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة «والمبدع» أنطق ما يكون إذا لم ينطق، وأتم ما يكون بيانًا إذا لم يبن»(2).

وأما عن النص، فإن الحذف يعمل على جعل النص نصا متأبيًا على القراءة العجلة، وذلك لما تتمتع به هذه الظاهرة من غموض شفيف(3)

(1) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني، 77.
(2) دلائل الإيجاز، 116 بتصرف.
(3) اشـــترط النحاة والبلاغيون في المحذوف أن يكون ثم دليل عليه من حال أو مقال. راجع على ســـبيل المثال ثلاث رسائل في إعجاز القرآن- الرماني 76، والبرهان للزركشي ج 3/ 111.

يحتاج الوقوف عليه وتبين أثره الجمالي إلى إمعان النظر في النص مرة بعد أخرى أي إلى إطالة زمن التلقي وهي غاية جمالية وإحدى غايات الفن هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن النص ينطق بدلالات أكثر غنى وثراء من تفاعل القارئ مع النص بملء الفراغ المحذوف بعدد من الألفاظ ذات الدلالات المختلفة المنسجمة مع السياق. وسيتناول هذا الفصل الحذف بداية من الحرف ومرورًا بجزء الكلمة فالمبتدأ والخبر والجملة اسمية وفعلية والمكملات كالمفعول والنعت. وقد تكرر الحذف في شعر رثاء الذات 139 مرة، بنسبة 38.29% من عدد الأبيات البالغ 363 بيتا.

1-0- حذف الحروف:

1-1- ومنها الاقتطاع وهو ذكر حرف من الكلمة وإسقاط الباقي ومنه الترخيم(1).

وقد ورد الترخيم في ثمانية مواضع، وحذف الشاعر مع الترخيم أداة النداء في أربعة مواضع من هذه الثمانية، دلالة على قرب المنادى من الشاعر، وهو لا يعني القرب المكاني بقدر ما يعني القرب الوجداني ومنه قول بشر بن أبي خازم:

10.فَإِنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ َزْحِف يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْوًا ضَبَابَا

وقول ساعدة بن جؤية:

(1) البرهان للزركشي ج 3/ 117.

3.جَمَالَكِ إنَّما يُجْدِيكِ عَيْشٌ أَمَيْمَ- وقد خلا عُمْري- قَلِيلُ

5.ولا نَسَبٌ سَمِعْتُ به قَلانِي أُخالِطُهُ- أُمَيْمَ- ولا خَلِيلُ

13. وغُودِر ثَاوِيًا وتأوَّبَتْه مذرَّعةٌ- أُمَيْمَ- لها فَلِيلُ

وسوف نجد فروقا دلالية بين هذا المنادى المصغر في الثلاثة مواضع من قول ساعدة، ففي البيت الثالث يلفت الشاعر نظر صاحبته إلى أن عمره أوشك على الأفول ويأتي نداء أمامة مع حذف أداة النداء والتصغير استعطافًا وتحنانًا إليها، وفي البيت الخامس يبدو كما لو أن الشاعر يحذر «أمامة» ويدللها في نفس الوقت كما يداعبالإنسان صغيراً له، وفي البيت الأخير يأتي ذكر أمامة- المعترضة نحويا- بين الموصوف «مذرعة» والوصف «لها فليل»(1) كما لو أن الشاعر يلوذ بها من هذا الوحش المتربص بالأموات «الضبع». ونلاحظ أن الاعتراض في الجملة يكافح صورة من يضع آخر أمامه يتقي به شيئًا ما، ما جعل الصياغة تصور المضمون!

ويتصل البيت الأخير ببيت حاتم الذي يطلب إلى ماوية أن تندي قبره بالخمر التي كانت عنده معادلة لزمن الصبوة والمتعة والشباب.

---

(1) بعني ضبعا أنيابها متكسرة.

10.أماويَّ إما مِتُّ فاسعي بنطفةٍ   من الخَمْرِ ريًّا فانْضَحِنَّ بها قَبْرِي

وسنلاحظ استخدام حاتم للهمزة في نداء ماوية دلالة على قربها المكاني والوجداني منه. وأما أبو ذؤيب فلعل ما ساقه إلى الترخيم هو السياق.

1.أَعَاذِل إِنَّ الرَّزْءَ مِثلُ ابْنِ مَالِك   زُهَيْر وَأَمْثَال ابْنِ نَضْلَةَ وَاقِد

4.أَعَاذِل أَبقِي لِلْمَلَامَة حَظَّهَا   إِذَا رَاحَ عَنِّي بِالجَلِيَّة عَائِدِي

وقد أشار بعضهم إلى أن الحذف في مثل هذا الموضع يدل على وهن الشاعر وعجزه عن القول(1) ومنه قول الأسود بن يعفر:

1.أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ مِن مُتَعَلِّلِ   سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ

2. فألقى سلاحي كاملا فاستعاره   لِيَسْلُبَنِي نَفْسِي أَمَالِ بْنَ حَنْظَلِ(2)

---

(1) البرهان للزركشي 3/ 118.

(2) أي: مالك بن حنظلة، وقد مر تحليل البيتين.

1- 2- حذف أداة النداء:

حذف الشاعر أداة النداء أربع عشرة مرة وتكرر الحذف في قصيدة طرفة سبع مرات. يقول:

1. أَلَا اعتزلينى اليوم خَوْلَةُ أَو فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

ولم يتجاوب الشاعر مع خولة التي ربما ساقها إليه أعداؤه(1) وهو الذي أغرم(2) بالنساء. وخيرها بين الكف عن مداعبته لأن الحديث حديث موت، فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ، فيناديها غاضبا دون أداة نداء كما ينهى أحدهم الآخر بذكر اسمه مجردًا لتنبيهه وزجره «محمد» أي كف وارعوِ.

ويأتي حذف أداة النداء «ست مرات» في إطار لفت الشاعر نظر عمرو بن هند إلى حاله في الأسر وقد حالت بينهما المسافات في الأبيات (46- 51).

---

(1) آمن العرب بالوراثة إيمانا مطلقًا ولذا فقد قدم بعضهم النساء للمبرزين من الرجال ليواقعوهن أملًا في نجابة من تلده هذه المرأة ولذا تكرر عرض النساء على شاعرين من شعراء رثاء الذات الأول طرفة والثاني عبد يغوث بن صلاءة، راجع: حديث عائشة رضي الله عنها عن نكاح الجاهلية، باب: النكاح من التاج الجامع للأصول، الشيخ/ منصور علي ناصف، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د. ت، 2/ 368 و369.

(2) مختارات الشعر الجاهلي «دواوين الشعراء الستة الجاهليين»، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة القاهرة، ط 4، 1968، 147.

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى أحفل متى قام عودي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت متى ما تعل بالماء تزبد(1)
وكري إذا نادى المضاف مجنبا كسيد الغضا نبهته المتورد (2)
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب وجدك لم ببهنكة تحت الخباء المعمد (3)

(1) العاذلات: اللائمات. كميت: حمراء يعني الخمر. وتعل بالماء: يصب عليها.

(2) المضاف: الذي أضافته الهموم. مجنبا: فرس أقنى الضلوع، ويمدح به. الغضى: نوع من الشجر. سيده: ذئبه. نبهته: هجته. المتورد: الوارد للماء.

(3) الدجن إلباس الغيم آفاق السماء. معجب: يعجب الإنسان. وبهنكة: المرأة التامة الخلق.

46.أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا حَنَانَيْكَ بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

ويأتي هذا الحذف محاولة من الشاعر إلى إيصال صوته إلى ابن هند كما في ظروف الحياة العادية، حيث يلجأ الإنسان الذي ينادي آخر إلى حذف أداة النداء إذا حالتبين المنادي والمنادى المسافة وكان يعرف أحدهما الآخر. ولما كان الشاعر ينادي ملكًا فإنه يستخدم كنيته ربما ليستدر عطفه، ولكنه في البيت الأخير من هذه الأبيات:

51.أَبَا مُنْذِرٍ رُمْتَ الْوَفَاءَ فَهِبْتَهُ وَحُدْتَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرُ عَنِ الدَّحْضِ

وكأنه قر لدى الشاعر ألا إجابة على ندائه فيفصح عن مكنون صدره بعجز المنادى عن الوفاء الذي يهابه لأنه ينفر من مكارم الأخلاق.

ويكون لحذف أداة النداء دوره الدلالي في مقطوعة فروة بن عمرو:

1.طَرَقَتْ سُلَيْمَى مَوْهِنًا أَصْحَابِي   والرُّومُ بَيْنَ البَابِ والقِروَانِ

....

2.ولَقَدْ عَلِمْتَ أبَا كُبَيْشَةَ أَنَّنِي   وَسْطَ الأعِزَّةِ لا يُحَصُّ لِسَانِي

فحذفها في سياق الألم والشكوى- في البيت الأول- يأتي إشارة إلى قرب هؤلاء الأصحاب الذين يبثهم الشاعر أسفه وحزنه وقد بعدت الحبيبة، وليست أداة النداء الطويلة الممطوطة «يا» مما يلائم هذا السياق الواهن الخافت الحزين الذي يسر فيه الشاعر إلى الآخرين، ولذا يختار لفظة أصحابي التي تقل الحروف الشديدة فيها عن مثيلاتها «أصدقائي، خلاني»..، وفي البيت الرابع يحذف أداة النداء مع هذا المنادى القريب من قبله «أبا كبيشة» وكذلك يفعل المتلمس في نداء خليله في مطلع قصيدته:

1.خَلِيلَي إِمَّا مِتُّ يَومًا وَزُحزِحَت   مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ

ولكن المتلمس يختار «خليلي» الصاخبة لينبههما مع حذف أداة النداء ليأتي إيقاعهًا فخما مجلجلًا في حيز ندائهما وتنبيههما إلى وصيته التي تأتي في الأبيات التالية(1).

(1) راجع النص في الديوان الملحق: 408.

1- 3- حذف حرف الجر الشبيه بالزائد «رب»:

ويرد في أربعة مواضع، ثنتان منها في قصيدة سعية بن الغريض للتدليلعلى بطولته:

3.ومُغِيرَةٍ شَعْوَاءَ يُخْشَى دَرْؤُهَا يَوْمًا رَدَدْتَ سِلَاحَها بسِلاحِ

5.وكَتِيبةٍ أَدْنَيْتَها لِكَتِيبةٍ ومُضَاغِنٍ صَبَّحْتَ شَرَّ صَبَاحِ

وأخرى في قول عبد يغوث بن وقاص:

18.وَعَادِيَةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وَزَعْتُها بِكَفِّي وقد أَنْحَوْا إليَّ العَوَالِيَا

وأخيره في قول طرفة:

19.وَمُعْتَرِضٍ فِي الحَقِّ غَيَّرتُ قَوْلَهُ وَقُلْتُ لَهُ: لَيْسَ القَضَاءُ كَمَا تَقْضِـي

وتفيض دلالة رب في هذا السياق بالكثرة فيما يأتي مجرور بعدها دلالة على قدرة الشاعر وتفرده.

1- 4- حذف «لا»:

لا يرد حذف «لا» إلا في موضع واحد(1) وجاء في قول عدي بن زيد:

(1) وقد جوز النحاة حذف «لا» في سياق القسم وأن يكون المنفي مضارعا وأن يكون الحرف المحذوف هو «لا» دون سائر أدوات النفي وقد تحذف في غير أسلوب القسم شذوذا. ألفية ابن مالك- شرح ابن عقيل، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج 1/ 246، هامش الصفحة.

10.سَعَى الأعداءُ لا يَأْلُونَ شَرًّا عَلَيَّ وَرَبِّ مَكَّةَ والصَّليبِ
11.أرادُوا أنْ يُمَهَّلَ عَنْ كَبيرٍ فَيُسجَنُ أو يُدَهْدَى في قَلِيبِ (1)

وبالطبع لا يريد أعداء الشاعر الذين وشوا به إلى الملك أن يرفقوا به، بل يريدون له السجن أو الموت فالمعنى «أرادوا أن لا يمهل عن كبير»؛ والسياق هو العامل المؤثر في تقدير المحذوف. ومن ناحية الدلالة، كان الحذف تعبيرا عن مكنونات الشاعر النفسية في أن يمهل أي يترك ويخلي عنه، فحذف حرف النفي الذي تثبته الصنعة النحوية.

* * *

2-0- حذف المسند إليه:

2- 1- المبتدأ:

ويرد في عشرة مواضع ويدور معظمها في إطار ما أسماه عبد القاهر بالقطع والاستئناف أي قطع الكلام والأخذ في كلام جديد يتصل بعض الاتصال بالكلام السابق وذلك في مقطع يود المشاعر أن يلفت النظر فيه إلى أهمية الخبر ومنه ما يرد في بداية الأبيات ويرد في ستة مواضع يقول أبو ذؤيب:

(1) مهل: المهل والمهل والمهلة كله؛ السـكينة والتؤادة والرفق، وأمهله: أنظره ورفق به ولم يعجل عليه. اللسان.

1.أَعَاذِل إنَّ الرَّزْءَ مِثلُ ابْنِ مَالِك زُهَيْر وَأَمْثَال ابْنِ نَضْلَة وَاقِد
2.وَمِثلُ السَّدُوسِيينَ سَادَا وَذَبذَبَا رِجَال الحِجَاز مِنْ مَسُودٍ وَسَائِدِ
3.أَقَبَّا الكُشُوحِ أَبْيَضَانِ كِلَاهُمَا كَعَالِيَةِ الخَطِّيِّ وَارِي الأَزَانِدِ

وفي هذه الأبيات التي تلومه فيها العاذلة على ما سيأتي في نهاية القصيدة على إتلاف المال وهو عارية تكسب وتتلف، يلفت الشاعر نظر هذه العاذلة إلى أن الجزء الحقيقي الحارق «الواقد» في فقد أمثال هؤلاء، زهير، وابن نخلة، والسدوسيين الذي ينقطع الكلام عنهما في نهاية البيت الثاني. ثم يأتي حذف المبتدأ «هما أقبا الكشوح» الذي يتناساه المبدع وينبغي أن يتناساه المتلقي، هذا الحذف الذي يشير إلى كونهما مثالينلا يتقدم عليهما شيء من ناحية، ومن ناحية أخرى ليبدو وكأنهما اختصا بكونهما ضامري البطن، أبيضين يؤثران الآخرين بالطعام ويخلوان من العيوب ظاهرا وباطنا. وهو معنى أهم الشعر؛ يرفعه الشاعر كمثال للتفرد ولذا حذف المبتدأ حتى يجابه المتلقي «العاذلة» بهذه الحقيقة الناصعة مباشرة دون عائق من اللغة مثَّله المبتدأ المحذوف وهو نفس ما يفعله الأسود بن يعفر في مجال تعزية النفس:

6.فَقَبْلِي مَاتَا الخَالِدَانِ كِلَاهُمَا عَمِيدُ بَنِي جَحْوَانَ وَابْنُ المُضَلَّلِ

8.وَأَسْبَابُهُ أَهْلَكْنَ عَادًا وَأَنْزَلَتْ عَزِيزًا يُغَنَّى فَوْقَ غُرْفَةٍ مَوْكَلِ

9.تُغَنِّيهِ بَحَّاءُ الغِنَاءِ مُجِيدَةٌ بِصَوْتٍ رَخِيمٍ أَوْ سَمَاعٍ مُرَتَّلِ

10.بَهَالِيلُ (1) لَا تَصْفُو الإِمَاءُ قُدُورَهُمْ إِذَا النَّجْمُ وَافَاهُمْ عِشَاءً بِشَمْأَلِ

ويحذف الشاعر المبتدأ في البيت العاشر «هم بَهَالِيلُ» ليستأنف كلاما جديدا في مجال التأسي وتعزية النفس فالمنية وأسبابها أتت على أكرم الناس، أولئك الحيين الكرماء المخدومين الذين كانت قدورهم دائما في انتظار الجياع، لا سيما في أحلك الأوقات- الشتاء- مع هبوب ريح الشمال التي تجعل الجدب يفترش الصحراء والجوع والبرد ينهشان الفقراء، ولاحظ التوقيت «عشاء» كناية عن عدم تخفيهممن الضيوف بجناح الظلمة، كما يمكننا أن نلاحظ حذفا آخر بإقامة الصفة «بَهَالِيلُ» مقام الموصوف «رجال».

كان حذف المبتدأ إذن بابا واسعا يلج منه الشاعر إلى تلك الدلالات الثرة، حيث يتبين من المثل الذي يضربه الشاعر أن المنية لا يعجزها عزيز، وإن كان مثالا نادرا.

وعند لبيد يأتي حذف المبتدأ في موضعين كلاهما ينم عن رفعة الممدوح وفرادته.

---

(1) بهاليل: جمع بُهلُول وهو العزيز الجامع لكل خير والحيي الكريم. اللسان.

1.أُنْبِئْتُ أنَّ أبَا حَنِيفٍ لامَنِي في اللَّائِمِينا

2.أبُنَيَّ هلْ أحْسَسْتَ أعْمامِي بَني أُمِّ البَنِينا

3.وَأَبِي الَّذِي كَانَ الْأَرَامِلُ فِي الشِّتاءِ لَهُ قَطِينَا

4.وَأَبُو شُرَيحِ والمُحَامِي فِي المَضِيقِ إذا لَقِينَا

وفي البيت الخامس يستأنف الشاعر كلامه عن «أعمامه، وأبيه، وأبي شريح» ويحذف المبتدأ «هم الفتية» ويقطع همزة الوصل من «ألفتية» لينبه سامعه أبا حنيفإلى جلالة قدر هذه الكوكبة التي مضت تنفق حياتها ومالها في الكرم والدفاع عن الشرف والمجد. ويتأتى ذلك من خلال حذف المبتدأ حتى ينفرد الخبر بهذه الصفات وكأنهالا تنصرف إلا إليهم.

وتتحول الدلالات بتحول السياقات وتعدد الشعراء ففي قول امرئ القيس:

1.أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرِ غَيْبٍ وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ

2.عَصَافِيرٌ وَذِبَّانٌ... وَدُودٌ وَأَجْرَأُ من مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ

نجد تعجبًا مثيراً يثيره امرؤ القيس بقطع الكلام في نهاية بيته الأول واستئنافهفي بيته الثاني إذ إنه يحذف المبتدأ «نحن» ليجابه الشاعر نفسه وجنسه بهذه الحقيقة التي لا يمهد لها فنحن «عَصَافِيرٌ... وذِبَّانٌ... وَدُودٌ...».

وأما القسم الثاني من حذف المسند إليه «المبتدأ» فيأتي في عجز البيت أو وسط الكلام. ومنه البيت الرابع من أبيات لبيد سابقة الذكر.

4.وَأَبُو شُرَيحٍ والمُحَامِي في المَضِيقِ إذا لَقِينَا

ويحذف المبتدأ «هو المحامي» وكأن خبر أبي شريح يسبقه ولذا يحذف الشاعر المبتدأ ليتجرد أبو شريح للمحاماة في البيت كما تجرد في الحياة للحرب والدفاع.

وقريب من قريب قول ساعدة بن جؤية:

7.وإنِّي لَابنُ أقوامٍ زِنادي زَوَاخِرُ والغُصونُ لها أُصولُ

فيمدح آباءه بالنعت المقطوع «زواخر» ويجرده من المبتدأ «هم» وكأنهم اختصوا بذلك أو أن هذا الخبر لا ينصرف إلا إليهم عند ذكره.

وأما المتلمس فتوحي بنية الحذف عنده بالتفخيم والتهويل.

5.رَمى نَحْوَهُ في النَّاسِ، والنَّاسُ وذُو يَسْرَةٍ عِلْبٌ مَنَاكِبُهُ سُعْرُ

حيث يحذف المبتدأ «هو ذو يسرة» تأكيدا على غنى وجبروت المليك الذي طرده من العراق وآل على نفسه ألا يذوق المتلمس حب العراق. فهو «علب» لا يطمع فيما عنده من كلمة أو غيرها وتتلظى نواحي ملكه نارًا. وكأن الشاعر يعذر إلى نفسه بعدم مواجهة هذا المتجبر الناري الحانث بالوعد- عند طرفة والمتلمس- «عمرو بن هند».

وثم بيت واحد ظفرت به المرأة في بنية الحذف في شعر رثاء الذات، جاء في قول الأفوه الأودي في صفة مشيعاته:

3.وَجَاءَ نِسَاءُ الحَيِّ مِن غَيرِ أَمْرَةٍ زفيفًا كما زَفَّت إلى العَطَن البقر

5.فنائحة تبكي وللنوح درسةُ وأمرٌ لها يبدووأمرٌ لها يُسْرْ (1)

6. ومنهن من شقق الخمش وجهها مُسَلَّبةٌ قد مسَّ أحشاءها عَبَرْ(2)

ويأتي القطع في الشطر الأخير من البيت السادس فيه مقطع جليل الخطر بالنسبة للشاعر والمتلقي، بانتقال الحزن من الخارج بتشقيق الوجه إلى الحزن الداخلي «مس أحشاءها عبر» وجملة الصفة حيث طرحت هذه المرأة الثياب السود «السلب» على بدنها «فهي مسلبة» وكأنها تخفي تحته الأحشاء التي حرقها الحزن.

ومنه قول عبد يغوث:

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْم مَا بِيَا وَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

والحذف يأتي هنا لدلالة السياق عليه ونأيا عن الثرثرة وربما لأنه لا يرى أن ثم خيرا ينتظره فالشاعر اكتفى بـ «خير» واحدة وكان أصل الكلام أن يقول: «ما لكما في اللوم خير ولا خير لي».

(1) للنوح درسه: وطأته التي تعفي الأشياء وتمحوها.

(2) العبرة: الدمعة والعبر: سخنه في العين تبكيها النساء، واستعارها الشاعر للأحشاء. المسلبة: التي تلبس السلب، وهي ثياب سود تلبسها النساء في المآتم.

2-2- حذف المسند إليه في الجملة الفعلية «الفاعل»(1).

2-2- 1- حذف فاعل الفعل المبني للمعلوم(2):

ويرد في ثلاثة مواضع: منها قول طرفة:

10.وَمَا نَالَنِي حَتَّى تَجَلَّتْ وَأَسْفَرَتْ أَخُو ثِقةٍ فِيهَا بِفَرْضٍ وَلَا قَرْضِ

وقد حقق حذف فاعل الفعلين «تجلت وأسفرت» العديد من الدلالات منها ما يتعلق بالشاعر فالنازلة هينة حقيرة لا تستحق الذكر من الشاعر القادر القوي، ومنها ما يتعلق بالسياق إذ تعدد المحذوف فوفر قلة البنية مع غزارة المعنى فقد يكون المحذوف المصيبة أو الداهية أو الشدائد... أو غيرها.

ومنه قوله أيضا:

31. أَبَعْدَ بَنِي ذَرَى بْنِ عَبْدَلَ إِذْ غَدَا بِهِمْ، مَنْ يُرَجَّى لَذَّةَ العَيْشِ بِالْخَفْضِ

ويحذف فاعل «غدا» لدلالة السياق عليه فهو إما الدهر أو الموت وكلاهما مما يفرق الشاعر منه.

(1) جوز الكسائي حذف الفاعل إذا وجد عليه دليل. البرهان الزركشي ج 3/ 144.
(2) قسم البلاغيون حذف الفاعل في الجملة الفعلية في سياقين:
الأول: الفعل المضارع المشهور فاعله.
الثاني الفعل المبني للمجهول إذ المفعول ليس الفاعل على الحقيقة.

وأما الموضع الثالث ويأتي في قصيدة ساعدة بن جؤية:

10.وما إنْ يَتَّقِي من لا تَقِيه مَنيَّتُه فيُقصِر أو يُطِيلُ

وبادٍ من السياق أن الذي سيقصر هو العمر، ومعنى البيت على ذلك- فيما قر لديّ - ما من أحد يتقي منيته، إذا لم تقه المنية فيقصر عمره أو يطول.

2-2-2- حذف الفاعل فيما بني للمجهول:

ويرد في ستة مواضع:

ومنه قول طرفة:

44.فَيَا عَجَبًا لِلْجِذْعِ أُرْفَعُ فَوْقَهُ وَلِلصَّلْبِ حَظِّي مِنْ عُدَاةٍ وَمِنْ فَرْضِي

وببناء الفعل «أرفع» للمجهول جعل الشاعر صاحبيه مجرد أدوات في يد ابن هند بلا عقل ولا تمييز، لا يقدرون ما يقدمون عليه من جريمة بشعة بصلب الشاعر!

ويحذف الشاعر هؤلاء الفاعلين أيضا:

54.يُقَالُ أَبَيْتَ اللَّعْنَ وَاللَّعْنث حَظُّهُ وَسَوْفَ أَبَيت الخَيْرَ تُعْرَفُ بِالحَبْضِ

ويجب حذف فاعل «يقال» استنكارا لهذه التحية أبيت اللعن أي سموت عن أن تأتي ما تلعن عليه، والحط من قيمة القائلين فهم لا يستحقون الذكر.

وفي حذف فاعل «تعرف» دلالة على أن هذه السبة «الحبض» أي الغدر قد التصقت بابن هند فصارت علمًا عليه.

وكذلك يفعل فروة بن عمرو:

5.ولَقَدْ عَلِمْتَ أبَا كُبَيْشَةَ أَنَّنِي   وَسْطَ الأعِزَّةِ لا يُحَصُّ لِسَانِي

ويحذف الشاعر فاعل «يحص» استقلالا لوجود مثل هذا الفاعل الذي يمنع الشاعر من أن يقول ما يريد، وربما كناية عن قدرته على القول البليغ الماضي في المحافل التي تضم عظماء الناس، وهي مواضع يتلجلج القول فيها على اللسان.

وفي بيت عدي بن زيد:

أَلَا مَن مُبْلِغُ النُّعْمَانَ عَنِّي   وَقَد تُهْدَى النَّصيحَةُ بالمَغِيبِ

يحذف الشاعر فاعل «تهدى» لأن ما يهمه ليس الفاعل وإنما المفعول المتحولة إلىنائب فاعل «النصيحة» وهي مناط أمنيته.

وقد يجيء حذف الفاعل للدلالة على التفرد كقول لبيد.

5.الفتيَةُ البيضُ المصَالتُ أشْبَعُوا حَزمًا ولِينا

والذي يقول شارح الديوان في تأويله: أشبعوا على البناء للمعلوم: وفروا، وإذا بني للمجهول أنهم ذهبوا مشبعين، أي مكتفين من الحزم واللين(1). والمعنى الذي أفهمه يختلفمع ما ذهب إليه الشارح، إذ المعنى أنهم صنعوا صناعة لا يعرف كنهها بجلالهم، ما جعل الشاعر يعجب منهم فهم لا يتكررون ودليل ذلك قوله بعد هذا البيت:

(1) ديوان لبيد، دار صادر، 215.

6.مَا إنْ رأيتُ ولا سَمِعْتُ بِمِثْلِهِمْ في العالمينا

وقد يأتي حذف الفاعل تكرما من الشاعر على الفاعل بحذفه حتى لا يقع الشاعر في الوشاية والفتنة أو خشية عليه من الضرر(1) كقول لبيد:

1.أُنْبِئْتُ أنَّ أبَا حَنِيفٍ لامَنِي في اللَّائِمِينا

وقد يلمح من السياق شيوع هذه الحالة التي قالها أبو حنيف لأن المنبئ يصح أن يكون جماعة، وفي هذا تعريض بأبي حنيف فلومه عمه لبيدًا صار معروفا مشهورًا وهو لوم على الكرم!

ويأتي حذف الفاعل إشارة إلى غياب الشاعر واستشرافا منه للموت، وربما لجهله بالفاعل(2) كقول أبي الطمحان القيني:

3.إذا راحَ أَصْحابِي تَفِيضُ عُيُونُهُمْ   وغُودِرْتُ في لَحْدٍ عليَّ صَفائِحِي

وكذلك في قول دويد بن زيد:

اليومَ يُبْنَى لدُوَيْدٍ بَيْتُهُ   لَوْ كانَ للدَّهْرِ بِلًى أَبْلَيْتُهُ

---

(1) علم المعاني د/ درويش الجندي- دار النهضة- مصر، د. ت، 78.

(2) السابق نفس الصفحة.

فأسف الشاعر على الحياة التي تفارقه هي ولا يفارقها هو، يشيرإلى تحسر الشاعر عليها وألمه لفراقها... وفقدان القدرة على شيء بتحوله إلى مفعول به لا فاعل! وأقل هذه السياقات فنية هو السياق الذي يرد فيه الحذف لدلاله السياق عليه مباشرة كقول المتلمس:

خَلِيلَي إِمَّا مِتُّ يَومًا وَزُحزِحَت   مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ

فالدهر الفاعل مذكور «يزحزحه الدهر»، ولكن الشاعر يحذفه «زحزحت منایاکما» ربما كما قيل للتهويل أو التعظيم(1)

ليس من شأن الدهر ولكن من شان المنية التي لا يدفعها سوى الدهر.

3-0- حذف: المسند.

3-1- حذف المسند في الجملة الاسمية«الخبر»:

حذف الخبر في سبعة مواضع من شعر رثاء الذات، وكان المحذوف إما كلمة مفردة أو جاراً ومجروراً، أو جملة. ومن حذف المفرد قول لبيد:

---

(1) البرهان- الزركشي ج 3/ 144. ومنه أيضا قول أبي ذؤيب:

وكنت ذنوب البئر لما تبسلت   وسربلت أكفاني ووسدت ساعدي

11.وافْعَلْ بِمالِكَ مَا بَدَالَكَ، إنْ مُعَانًا أو مُعِينًا

12.واعْفِفْ عن الجاراتِ وامنَحْهُنَّ مَيْسِرَكَ السَّمِينَا

13.وابذُلْ سَنَامَ القِدْرِ إنَّ سَواءَها دُهْمًا وَجُونَا (1)

ولما كان لبيد يلفت نظر ابن أخيه أبي حنيف إلى أن إتلاف المال في الكرم، هو في الحقيقة إبقاء له بالإنفاق الذي هو تخليد للذكر وتحسين للسيرة، فجاء حذف الخبر في البيت (13) ليعبر عن هذه الدلالة، فأصل الكلام «أنَّ سَواءَها دُهْمًا وَجُونَا» «موجود أو كثير» في إشارة منه إلى وفرة عطاء الله عز وجل، هذا من ناحية الباحث.

وأما من ناحية المتلقي فإن تعدد تقدير الخبر يأتي على البيت مسحة من الجمال بتعدد تقدير المحذوف بل والاختلاف في تقديره، فقد ذهب الشارح إلى أنك ستصيب سواءها «دهما وجونا» بتقدير جملة اسمية من اسم إن وخبرها الجملة الفعلية. هذا عن المتلقي «الناقد». أما أبو حنيف فإن دلالة الحذف تؤكد وجوب الثقة فيما عند الله إذ إن الحذف عبر فيما عبر عنه، عن كثرة لا يحيط بها الكلام.

---

(1) دهم وجون: من ألوان الإبل، والأدهم الأسود، الجون: الأسود المشرب حمرة. والجون من الأضداد، اللسان.

وفي بيت مشعث:

2 تَمَتَّعْ يَا مُشَعَّثُ إِنَّ شَيْئًا سَبَقْتَ به الوَفاةَ هُوَ المتَاعُ

3 وَجَاءَتْ جَيْأَلٌ وَأَبُو بَنِيهَا أحَمُّ المأْقِيَيْنِ به خُمَاعُ

4 فَظَلَّا يَنبِشَانِ التُّرْبَ عَنِّي وما أَنَا وَيْبَ غَيْرِكَ والسِّبَاعُ (1)

ويحذف الشاعر الخبر في البيت الرابع «وما أَنَا وَيْبَ غَيْرِكَ والسِّبَاعُ» وتقديره مجتمعان أو مقترنان أو غيره من التقديرات التي تبين بعد الشقة بين الجنسين، جنس يريد إفناء الشاعر بإتلاف جثته، وجنس يريد البقاء حتى لهذا الجسد الذي فقد الحياة ويلاحظ اعتراض الجملة الدعائية بين المعطوفين واستحضار آخر، كأن الشاعر يلوذ به وليباعد مكانا بينه وبين السباع، وهو بعد يؤكده المعنى ويؤكده البناء في آن..

وقد يكون الحذف وليد أسلوب نحوي كأسلوب القسم في قول أفنون:

4.لَعَمْرُكَ مَا يَدْرِي امْرُؤٌ كَيفَ يَتَّقِي إِذَا هُوَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ اللَّهُ وَاقِيَا

فالحذف يأتي على خبر لعمرك والذي قدره النحاة قسمي أو يميني، وليس له مزية ها هنا إلا اختيار الشاعر صيغة القسم «لعمرك» فالشاعر يقسم بحياة أخيه وهو يودع الحياة ويعرف معنى العمر وقيمة الحياة.

(1) جيأل: أنثى الضبع، ويب غيرك: هلاك غيرك.

ويحذف الشاعر المفعول به «كيف ينوي الإنسان» الموت- المصائب - المحن- الأمراض... ويأتي حذف المفعول ليشيع معنى الفعل في هذه المفاعيل فيعمل على ثراء الدلالة وتوكيد ضعف الإنسان تجاه هذه الشدائد.

وأما حذف الخبر «الجار والمجرور»:

ويأتي في ثلاثة مواضع منها قول عبد يغوث:

3.فَيَا رَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ نَدَامَايَ مِن نَجْرَانَ أَن لَا تَلَاقِيَا

والشاعر الذي ينتظر الموت في أسره، ينادي ذلك الراكب الحقيقي أو الخيالي ليبلغ أصدقاءه في اليمن «أنه لا تلاقي لنا» ويحذف ضمير الشأن في أنه، كما يحذف الخبر «لنا» الذي يذهب بنا في تقديره كل مذهب، فهل هو «لا تلاقي موجود أو كائن أو مرتجى لنا». والحقيقة أن الشاعر لا يهمه الخبر ولكن يهمه المبتدأ لا التلاقي، الذي هو أمنية نفسه وأمله، ولذا يبقي عليه ويحذف ما عداه اهتماما بالمبتدأ المنفي كل نفي بـ «لا» التي توحي بالألم والحسرة والتي ربما أغرت الأصدقاء بالمسارعة إليه في أسره يفدونه.

وفي بيت المستوغر:

3.هَلْ ما بَقَى إلَّا كما قَدْ فاتَنا يَوْمٌ يكُرُّ وليلةٌ تَحْدُونَا

يحذف خبر «يوم» يوم يكر علينا، وكأن صفة اليوم الذي يعني النهار في هذا السياق هي الكر على الإطلاق أي إفناء الناس. ويقابل الشاعر بين اليوم والليلة في إشارة إلى ما في الليل من هدوء وسكينة وربما مرح وشراب وصحبة وما في النهار من لغب ومشقة وعناء.

وفي بيت لبيد:

2.وَنَائِحَتَان تَنْدُبَان بِعَاقِل (1) أَخَا ثِقَة لَا عَيْن مِنْه وَلَا أَثَر

والسياق «دال على المحذوف»، لا عين منه ولا أثر منه، وأشار البلاغيون إلى أن الحذف في مثل هذه المواضع يكون احترازا من العبث بذكره.

ويأتي حذف الخبر الجملة في موضع واحد في قول لبيد:

2.أبُنَيَّ هلْ أحْسَسْتَ أعْمامِي بَني أُمِّ البَنِينا

3.وَأَبِي الَّذِي كَانَ الْأرَامِلُ فِي الشِّتاءِ لَهُ قَطِينَا

4.وَأَبُو شُرَيحٍ والمُحَامِي فِي المَضِيقِ إذا لَقِينَا

---

(1) اسم مكان.

ويحذف الشاعر خبر «أبو شريح»، الجملة الفعلية وأبو شريح هل أحسسته؟ ويأتي الحذف مع الوقفة الإنشادية وأبو شريح؟! التي يمكن أن يغني التنغيم الاستفهامي عن المحذوف والتي تضفي تفخيمًا وتعظيماً على هذا المبتدأ الذي يقف شامخًا في بداية البيت كما كان في الحياة.

كما يحذف الشاعر المبتدأ وقد مر في قوله: «وهو المحامي» والذي يوحي بقصر المحاماة على أبي شريح، وكأنه علم عليها لا تنصرف عند ذكرها إلا إليه وكذلك يحذف مفعول لقينا «الأعداء- الشدائد...» وجواب الشرط «إذا لقينا» والذي دل عليه ما تقدمه، كل هذه الحذوف تفضي إلى تعدد القراءات وثراء النص، وتمجيد ذلك البطل القدوة، التي غابت روعته وجلاله عن أبي حنيف وجاء ذكره لتعليم ابن أخي الشاعر دروب المروءة وصفة سالكيها.

* * *

3-2- حذف الفعل:

وينبغي قبل الخوض في الحديث عن حذف الفعل أن نفرق بين حذف الفعل وحده وحذف الجملة، لأن اضطرابا كبيرا وقع في تقدير المحذوف، فذهب الزركشي في برهانه في تفسير قوله تعالى: (فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا)(1) .

(1) «البقرة: 60»

إلى أن المحذوف فعل تقديره فضرب . وقد جانبه الصواب لأن الآية تتضمن حذف الفعل والفاعل «موسى عليه السلام»(1).

وإنما الصواب في جانب ابن جني الذي يرى «أن حذف الفعل مع الفاعل» حذف جملة ومنها الآية الكريمة سابقة الذكر(2) . فأصل الكلام« فضرب موسى فانفجرت».

وأما حذف الفعل وحده ويكون عند ابن جني حال أن يكون الفاعل مفصولًا عن الفعل مرفوعًا به، وذلك نحو قولك: أزيد قام؟ فزيد مرفوع بفعل مضمر خال من الفاعل، لأنك تريد: أقام زيد؟ فلما أضمرته فسرته بقولك قام، وكذلك في قول الحق: (إذا السماء انشقت)(3).

ويرد حذف الفعل في سبعة مواضع، والحق أن معظم مواضع حذف الفعل كانت وليدة الأساليب العربية وتخريجات النحاة، وهي في رثاء الذات لا تخرج عن ذلك. إذ يلي الفاعل أداة الشرط «إذا» التي تختص بالدخول على الفعل(4). ويرد هذا الأسلوب في خمسة مواضع(5)ولا ترى له فضيلة إلا عبقرية العربية أو شجاعتها كما يقول ابن جني كقول طرفة:

---

(1) البرهان، الزركشي ج 3/ 204.
(2) الخصائص، ابن جني ج 2/ 263. وراجع الإشارات والتنبيهات، محمد بن علي الجرجاني (ت 729) تحقيق د/ عبد القادر حسين، مكتبة الأدب، 1997، 133.
(3) آية 1 سورة الانشقاق، وراجع الخصائص ج 2/ 382.
(4) حاشية الصبان، على شرح الأشموني، على ألفية ابن مالك، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت، 2/ 74-75.
(5) منها البيت (17) من قصيدة عبد يغوث والبيتان (4) و(13) من قصيدة بشر بن أبي خازم.

16.وَأَقْضِـي عَلَى نَفْسِي إِذَا الحَقُّ   وفِي الناس من يُقْضَى عليه ولا

أي إِذَا نابني الحق نابني وإن دل حذف الفْعل على صولة الحق وصبر الشاعر وخضوعه له.

وقوله:

48.أَبَا مُنْذِرٍ مَنْ لِلْكُمَاةِ نِزَالُهَا   إِذَا الْخَيْلُ جَالَتْ فِي قَنًا بَيْنَهَا رَفْضِ

ويلتفُ الشاعر على الدلالة المباشرة من خلال طرح السؤال من للكماة نزالها؟ وكأن إجابة هذا السؤال لا تنصرف إلا إليه، فتاريخه شاهد على ذلك، ويختار لتصدير هذه الحرب أكثر لحظاتها عراما وحركة، حركة جولان الخيل التي يحذف فعلها لتحف بالخيل من طرفيها «إذا جالت الخيل جالت».

وينيب حرف الجر «في» عن الظرف «بين» فالفرق كبير بين «في» التي توحي بشيوع هذه الرماح وكأن الأرض قد زرعت بالقنا التي تتطاحن وتتكسر وبين الظرف«بين» الذي لا يظفر بتلك الدلالة.

ويحذف فعل المفعول المطلق في ثلاثة مواضع منها قول عبد يغوث:

11.أَحَقًّا عِبَادَ اللهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعًا   نَشِيدَ الرُّعَاءِ المُعْزِبِينَ المَتَالِيَا

ويبدأ البيت بهمزة الاستفهام التي تقطر حسرة وألما ولوعة ويأتي بعدها المفعول المطلق «حقا» منونا، محذوف الفعل، ليكون أكثره حدة كنفس الشاعر الملتاعة التي خذلها السادة والموالي من قومه. ويختار الشاعر تلك اللحظة المفعمة بالسلام من ذكرياته، الرعاة المتغنون يتبعون الإبل المطمئنة هي وصغارها وما فيها من وداعة تبعث الراحة والسلام في أرجاء النفس، ويتوجه الشاعر بسؤاله إلى الناس الذين يضيفهم إلى الله تعالى تحننا وشفقة، في الوقت الذي يبتعد فيه عن خاذليه الذين لو عرفوا الله لثبتوا في الحرب، فلعل أحد عباد الله يجيبه: بلى ستسمع صوت الرعاة.

وفي قول طرفة:

46.أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا حَنَانَيْكَ بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

ويأتي المصدر المثنى حنانيك ليغني عن عبارة كاملة «أي تحنن تحننا بعد تحنن» لتفيض دلالته بهذا التكرار المشعر بالاستعطاف والخضوع. ولعلها أرق كلمةاستعطاف وأكثرها أسى حتى ليتفطر لها القلب. وثم حذف آخر للمفعول في قوله «أفنيت فاستبق بعضنا» وهو موضع جليل يبين عن مدى قسوة وجبروتابن هند الذي سمي مضرط الحجارة، فحذف المفعول يشير إلى عموم هذا الفعل للأحياء حتى لكأن الملك مجبول على الإفناء.

4-0- حذف الجملة:

ويأتي حذف الجملة دليلا على قوة الشاعرية، شاعرية اللغة التي سماها الأستاذالعقاد اللغة الشاعرة وشاعرية الشاعر الذي كان رب اللغة وسيدها. وإشارة إلى رحابة صدر المتلقي الجاهلي وتمرسه بالأساليب الشعرية.

4-1-حذف الجملة الفعلية:

ويأتي في ثلاثة مواضع الأول عند امرئ القيس:

1.أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرِ غَيْبٍ وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ
2.عَصَافِيرٌ... وذِبَّانٌ... وَدُودٌ وَأَجْرَأُ من مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ
3.وَكُلُّ مَكَارِمِ الأَخْلَاقِ صَارَتْ إليه هِمَّتي وبه اكْتِسَابِي
4.فَبَعضَ اللَّوْمِ عَاذِلَتِي فَإِنِّي سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وانتِسَابِي

والبيت الرابع هو المعني في هذا السياق، فالشاعر الذي يتلقى اللوم من عاذلته حتى إنه ليبادرها بالمفعول «بعض» لأنه أهم أجزاء الجملة، ما يوحي بالهم الذي يجثم على الشاعر فلا حاجة به إلى أن يقول لها: الزمي أوكفي أو غيرها من الأفعال التي ستطيل عليه الكلام، فيصل إلى ما يريده مباشرة بحذف الجملة وهو نفس ما نراه في قول ساعدة بن جؤية في البيت الثالث:

1.أَلَا قَالَت «أَمامةُ» إذ رأتْنِي لِشانِئكَ الضَّراعةُ والكُلولُ
2.تَحوَّبُ قد تَرى أَنِّي لَحِمْلٌ على ما كان مُرْتقَبٌ ثَقِيلُ
3.جَمَالَكِ إنَّما يُجْدِيكِ عَيْشٌ أُمَيْمَ- وقد خلا عُمْري- قَلِيلُ

والمحذوف في البيت (3) ربما زاد عنه في بيت امرئ القيس ويمكن أن يكون الزمي أو اقني أو لا تنسي فالشاعر في سياق استعطاف أمامة لا زجرها.

ومنه قول ساعدة أيضا:

13. وغُودِر ثَاوِيًا وتأوَّبَتْه مذرَّعةٌ أُمَيْمَ لها فَلِيلُ
15.تَبِيتُ اللَّيلَ لا يَخفَى عليها حِمارٌ حيث جُرَّ ولا قَتِيلُ
16.كمَشْـيِ الأَقْبَلِ السَّارِي عليها عِفاءٌ كالعَبَاءةِ عَفْشَلِيلُ (1)

والشاعر يحذف الجملة الفعلية في البيت الأخير الذي لا يحتملها وتقديرهاتمشي كمشي، لأن الشعر لمح وإيجاز.

4-2-حذف الجملة الاسمية:

عد ابن جني حذف كان واسمها من قبيل حذف الجملة(2) ويرد في ثلاثة مواضع في قول طرفة:

---

(1) الأقبل: الذي في عينيه شبيه بالحول، عفشليل: ثوب جاف غليظ.
(2) الخصائص ج 2/ 381.

34.أَلَمْ تَرَ أَنَّ العَيْنَ فَاضَتْ سِجَامُهَا من الليل حَتَّى لَمْ يَكَدْ جَفنُهَا

35.كَأَنَّ مُجَاجَ السُّنْبُلِ الوَرْثِ فِيهِمَا يُغضِيأذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ فِي وَرَقِ الحِمْضِ

36.كَمَا يَنظُرُ الوُرَّادُ خَيْلًا سَرِيعَةً مُقَيَّدَةً تَنْدُو إِلَى الحِلْسِ والغَرْضِ

وفي البيت الأخير يحذف الشاعر «أصبحت كما ينظر...» لأن الشاعر يريدأن يدخل مباشرة إلى موضوعه الذي لا يحتمل هذا المحذوف، الذي يفسد الشعر ويذهب برونقه.

وكذلك في قول أبي ذؤيب في صفة قبره:

9.مُطَأْطَأَة لَمْ ينبطُوهَا وَإِنَّهَا لِيَرضَى بِهَا فُرَّاطهَا أم وَاحِد (1)

فالشاعر يحذف كان واسمها في جملة «ليرضى بها فراطها أن كانت أم واحد» لدلالة السياق على المحذوف.

وفي قول لبيد:

وافْعَلْ بمالِكَ مَا بَدَالَكَ، إنْ مُعَانًا أو مُعِينًا

(1) مطأطأة: مسفلة. فراطها: حافروها، لم ينبطوها: لم يستخرجوا ماءها لأنها قبر وليست بئرا. والشاعر يتحدث عن القبر الذي شق في الأرض.

الذي يحذف فيه «إن كنت معانا أو كنت معينا» لوضوحه في السياق.

5-0- الحذف في التركيب الشرطي:

الجملة الشرطية تتكون من أداة الشرط وجملة الشرط وجملة جواب الشرط. والمعنى الكائن في جملة الجواب يرتبط بالمعنى فى جملة الشرط، بحيث يصبح التركيب الشرطي- في النهاية- تركيبا واحدا(1) وقد يحذف الشاعر جملة الشرط ويكتفي بجملة الجواب والعكس ما قام دليل على ذلك من مقال أو حال كما قرر البلاغيون والنحاة.

5- 1- حذف جملة الشرط:

ويعتمد حذف جملة الشرط على دلالة السياق وفطنة المتلقي. ويرد هذا الحذف في شعر رثاء الذات في ثلاثة مواضع، اثنان منها في قصيدة عدي ابن زيد والأخيرفي مطلع مقطوعة أفنون التغلبي. يقول عدي:

17.وما طَلَبي سُؤالًا بعدَ خُبْرٍ نَمَاهُ المُوصِعُونَ إلى الشَّعوبِ
18.وما شَأْنِي بهِ وَالفَيْجُ حَوْلِي وَهَمِّي لَو عَنيتُ به مُصيبي
19.خَلَا الأهوالَ إنَّ الهمَّ غادٍ على ذي الشَّغْلِ وَالبثِّ الطَّروبِ
20.يُجاوِبُهُ يَسَارُ اللهِ عَنِّي وصَبْرِي في مُلِمَّاتِ الخُطُوبِ (2)

---

(1) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية د: فتح الله أحمد سليمان- مكتبة الأدب» القاهرة. د. ت 158. وأسلوب الشرط في القرآن- د: عبد السلام المسدي، ود: محمد الهادي الطرابلسي- الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1985، 23.

(2) الشعوب: الموت. الفيج: الفوج. الشَّغل: الشُّغل. البث: الحزن.

والشاعر الذي طحنته محنة السجن وتغير الملك عليه فمن صداقة وود إلى عداء مستطير أي إنه تعرض لمحنتين، تقلب الأصدقاء وتغير الأحوال من سدة الوزارةإلى حضيض السجن، الأمر الذي ساقه إلى التفجع والتحسر الذي تفيض به القصيدة والذي ربما جعل أحدهم يستنكر على الشاعر جزعه هذا؟ ولذا يمحو الشاعر هذا الآخر الذي لا يقدر هذا البلاء وتلك المصيبة، وربما كان هذا الآخر هو الشاعر نفسه!

20.يُجاوِبُهُ يَسَارُ اللهِ عَنِّي وصَبْرِي في مُلِمَّاتِ الخُطُوبِ

وكان الشاعر يقول: إذا استنكر أحد جزعي وفرقي من السجن والموت، يجاوبه كرم الله وعفوه عني، وماضي الجليل في مقارعة الخطوب.

ويحذف جملة الشرط مرة أخرى في قوله:

21.أَلَا مَن مُبْلِغُ النُّعْمَانَ عَنِّي وَقَد تُهْدَى النَّصيحَةُ بالمَغِيبِ

22.أَحَظِّي كانَ سِلْسِلَةً وَقَيْدًا وَغُلًّا والبَيانُ لَدَى الطَّبيبِ

23.وهُمْ أَضْحَوا لَدَيْكَ كما أرادوا وقد تُرْجَى الرَّغائبُ مِنْ مُثِيبِ

24.أتاكَ بأَنَّنِي قَد طالَ حَبْسِي فلَمْ تَسْأَلْ بمَسْجُونٍ حَرِيبِ

وينتقل الشاعر من أمانيه في وجود شخصٍ حر ينقل إلى النعمان أخباره في البيت الحادي والعشرين، إلى وجوده فعلا في البيت الرابع والعشرين الذي يعد جوابالشرط محذوف

«إذا وجد الناصح» أتاكَ بأَنَّني قَد طالَ حَبْسِي، ولا شك أن السياقلا يحتاج هذه الجملة التي يحذفها الشاعر اكتفاء بفطنة المتلقي ودلالة السياق.

5- 2- حذف جواب الشرط:

وينقسم الحذف في جواب الشرط إلى قسمين، الأول: يتضمنه الكلام السابق على جملة الشرط وفي هذه الحالة يكون الحذف استغناء بالمذكور عن المحذوف وليس الحذف هاهنا ذا طبيعة فنية إلا فيما يؤديه من ربط بين أجزاء القصيدة وتوفيره لإيجاز والاختصار لها.

كقول ساعدة بن جؤية:

9.وما يُغْنِي امرأً وَلَدٌ أَحَمَّتْ مَنِيَّتُه ولا مالٌ أَثِيلُ
10.ولو أَمْسَتْ له أُدْمٌ صَفَايَا تُقَرْقِرُ في طَوائفها الفحُولُ
11.مصعِّدَةٌ حَوارِكُهَا تَراها إذا تَمْشِـي يَضِـيُق بها المَسِيلُ
12.إذا ما زارَ مُجْنَأَةً عليها ثِقالُ الصَّخرِ وَالخَشَبُ القَطِيلُ

وسنلاحظ أن الشاعر استخدم جوازًا واحدًا للشرط في البيت العاشر والثاني عشر «ما أغنت عنه» ففضيلة الحذف هنا لا تعدو الاختصار والإيجاز.

وأما القسم الثاني من حذف الجواب - ويكون الحذف فيه أكثر فنية- وهو الذي يدل السياق عليه معنى لا نصا، بمعنى أن المتلقي هو الذي يقدره بخياله فخلو الكلام منه يؤدي إلى تفعيل دور المتلقي من ناحية وثراء النص من ناحية أخرى.

وتسوق الشاعر إلى هذا اللون من ألوان الحذف بالإضافة للإيجاز واحترام عقلية المتلقي أو الاحتراز من العبث، طبيعة الشعر ودأبه الإيجاز والإيحاء والإشارة والنأي عن ترهل العبارة وسذاجة المباشرة.

ويرد في موضعين الأول في قول أفنون التغلبي:

أَلَا لَستَ فِي شَيءٍ فَرَوحَن مُعَاوِيَا   وَلَا المُشفِقَات إِذ تَبِعنَ الحَوَازِيَا

والحق أن قصيدة أفنون حافلة بالحذوف وربما ناهض المحذوف فيها المذكور وكأني بالشاعر وقد زحف السم في عروقه على إثر لدغ الحية له، يريد أن يقول أكبر قدر من الكلام بأقل قدر من النطق لشدة الألم، فركز خطابه هذا التركيزالمفضي إلى تعدد الدلالات.

وأول هذه الحذوف ما يمكن أن ينسب إلى حذف جملة الشرط فكلمة فروحن التي عدها الشيخ: أحمد شاكر كثير الفرح(1) لا يحتملها السياق ولكنها بمعنى «اذهب» وهذا ما ترتاح إليه الدراسة وأثبته صاحب العقد الفريد حيث رواها بالنون وليس الألف المنونة كما فعل الشيخ: أحمد شاكر- رحمه الله.

---

(1) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح. أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط 7، د. ت، 261. وراجع مقدمة ديوان رثاء الذات «الملحق».

وعلى ذلك يكون المحذوف في شطر البيت الأول «إذاكانت الأفعى لدغتني ولست في شيء كما ترى، فروحن يا معاوية، فلست صانعًا لي شيئًا، وتكون الفاء داخلة على جواب الشرط المحذوف.

وفي الشطر الثاني يحذف الشاعر جواب الشرط «وَلَا المُشفِقَات إِذ تَبِعنَ الحَوَازِيَا»(1) يرددن علي حياتي وقدره الأستاذ: شاكر «أي أن النساء المشفقات إذا تبعن الكواهن يسألنهن لايغنين عمن أشفق عليه شيئا».

وسنلاحظ أن الشاعر يحذف الجواب إيمانا منه بدنو الموت ولاجدوى مكث أخيه بجواره أو إشفاق الأخريات عليه، فيطرح عن البيت هذا الجواب الذي أبعده عن نفسه ولذا سيقول في بيت آخر:

ولا خَيْرَ فيما يكذِّبُ المرْءُ نفسهُ   وتَقَوَالهِ ياليت ذا ليا

أي لا خير في الأماني الباطلة التي يمني الإنسان نفسه إياها أو يتمناها له الآخرون.

وأما الموضع الثاني فيرد في قول امرئ القيس:

فلو أَنَّها نفسٌ تَموتُ سويةً   ولكنَّها نَفْسٌ تَساقَطُ أنفُسَا

---

(1) الحوازي: الكواهن أو الأطباء.

والشاعر الذي ألجأه الألم إلى تمني الموت ضربة واحدة لا ضربات متتابعة تجعله ينحل ويذوب شيئًا فشيئًا وفي ذلك تعذيب إلى تعذيب كقول أهل النار: (ونادوا يا مالك ليقض علينا ربك)(1). لشدة العذاب وضيق المقام.

ويحذف الشاعر جواب الشرط لأنه يحسب أن الموت لن يلاقيه، فقد أفقده الألم حتى تلك الأمنية والتي يقدرها المرتضي بقوله: «حذف جواب «لو» والجواب هو: لكان ذلك أروح لها وأخف عليها» ويضيف وأنت إذا تأملت ضروب المجازات التي يتصرف فيها أهل اللسان في منظومهم ومنثورهم وجدتها كلها مبنية على الحذف والاختصار... وإنما كان الكلام أبلغ وأفصح لأن كلامه قلل بحذف بعضه ومعانيه بحالها(2).- وتضيف الدراسة- بل قد تزيد المعاني بتعدد تقدير المحذوف.

* * *

6-0- حذف المكملات:

6-1- 1- حذف المفعول به:

أجمع البلاغيون- منذ أن لفت عبد القاهر إلى أهميةحذف المفعول به- على أهمية هذا الحذف لغزارة الدلالات التي تتولد عنه. وقد ألم شعراؤنا بحذف المفعول به فأكثروا،

---

(1) سورة الزخرف، آية 77.

(2) أمالي المرتضى ج 2/ 311 ورواية البيت فيها «جميعة بدل سرية».

إذ بلغ عدد مواضع حذف المفعول به ستة وعشرين موضعا وقد يكون المحذوف اسمًا أو ضميرًا، أو اكتفى السياق بمفعول واحد لفعلين(1).

ومن مواضع حذف الاسم قول لبيد:

5.فَقُومَا فَقُولَا بِالَّذِي قَد عَلِمْتُمَا وَلَا تَخْمِشَا وَجْهًا وَلَا تَحْلِقَا شَعَرْ

6.وَقُولَا هُوَ المَرْءُ الَّذِي لَا خَلِيلَهُ أَضَاعَ، وَلَا خَانَ الصَّدِيقَ وَلَا غَدَرْ(2)

ويأتي حذف الضمير في قوله: «علمتما» في البيت الأول ليوحي بكثرة هذا المعلوم وجلالة قدره فلو قال الشاعر: «علمتماه» لحدد هذا المعلوم وهبط به من أفق التعدد إلى حيز التحديد، فالشاعر يود أن يشيع ذكر مآثره الكثيرة في الناس. وفي البيت الثاني يحذف الشاعر مفعولي «غدر» لإطلاق النفي عن هذا الفعل الذي لم يقربه الشاعر، فإذا كان أفاد اختصاص نفسه بعدم تضييع الخليل، ونفى الخيانة بجميع أشكالها عن الصديق، فإنه ينفي الغدر شكلًا وموضوعًا عن نفسه، فبنية حذف المفعول تثبت الفعل للفاعل، وتجعل معنى الفعل صفة للفاعل بتحولها من صفة حال إلى صفة ذات(3).

(1) نأيا عن التطويل والتكرار سيتناول البحث ما يعرض من حذف للمفعول غير متقيد بالتقسيم الوصفي المشار إليه إلا في أضيق الحدود.

(2) غدر: فعل متعد بنفسه وبالباء وفي اللسان غدره، وغدر به.

(3) راجع قول عبد القاهر: «قد مل فلان» تريد أن تقول: قد دخله الملل، من غير أن تخص شيئا، بل تريد أن تجعل الملال صفته» الدلائل، 159.

ورغم ظهور المفعول به في قول امرئ القيس:

12.واعلمُ أَنَّني عمَّا قلِيلٍ سأَنْشَبُ في شَبَا ظُفُرٍ ونَابِ

13.كما لاقَى أَبِي حُجْرٍ وجَدِّي ولا أَنسَى قَتِيلًا بالكُلابِ (1)

والشاعر يحذف المفعول «الموت» في البيت الثاني «كما لاقَى أَبِي حُجْرٍ وجَدِّي الموت» خوفا من ذكره أو كما يقول البلاغيون للاختصار ووضوح الدلالة عليه.

وكذلك في قول أبي الطمحان القيني:

4.يَقُولُونَ هَلْ أَصْلَحْتُمْ لِأَخِيكُمُ وَمَا القَبْرُ فِي الأَرْضِ الفَضَاءِ بِصَالِحِ

فالشاعر ينفر من ذكر «القبر» الذي يصلحه آخرون، وكان أصل الكلام هل أصلحتم القبر.

وفي قول دويد بن زيد تختلف الدلالة باختلاف السياق، فالشاعر في بيته الثانيمن الأبيات الآتية:

---

(1) الكلاب: اسم موضع.

1. أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا
2.وَالدَّهْرُ ما أصلَح شيئًا أفسدَا
3. يُصْلِحُهُ اليومَ ويُفْسِدْهُ غَدَا

يحذف مفعول الفعلين «أصلح وأفسدا» وكأن الدهر يعمل على الإصلاح والإفساد في حركة عشوائية لا غاية لها في وهم ذلك الجاهلي، فهي حركة ميكانيكية بلا غاية إن صح التعبير، فحذف مفعول «أصلح» مع (ما) التي تفيد الشرط في هذا السياق واستخدمها الشاعر هنا للتقليل وكأن الأصل الإفساد لا الإصلاح هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حذف المفعول يتعدد فيعمل على ثراء عملية التلقي وتأكيد جبروت الدهر، فقد يكون المحذوف الإنسان أو الحال أو الشيء أو سواها.

وقريب من هذه الدلالة قول أفنون التغلبي:

4.لَعَمْرُكَ مَا يَدْرِي امْرُؤٌ كَيفَ يَتَّقِي إِذَا هُوَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ اللَّهُ وَاقِيَا

ويأتي حذف مفعول «يتقي» في هذا السياق، ليوحي بعجز الإنسان عن اتقاء المكاره التي يحذفها الشاعر ليوحي بهولها وكثرتها في مواجهة إنسان مفرد وحيد.

وفي قول طرفة:

لَقَدْ طَالَمَا هَزُّوا قَنَاتِي وَأَجْلَبُوا عَلَيَّ فَمَا لَانَتْ قَنَاتِي عَن العَضِّ

ويحذف طرفة مفعول «أجلبوا»، هذا الحذف الذي يوحي بقوة الشاعر وجلده وصبره في مواجهة هذا المفعول المحذوف للفعل «أجلبوا»

والذي يشير إلى فداحة وكثرة ما أجلبوا عليه هذا من ناحية، وربما يكون للدلالة على احتقار الشاعر للفاعل والمفعول معا فهو يرى نفسه أكبر منهما من ناحية أخرى.

وإزاء هذا الحذف يشعر المرء بخطورة قول عبد القاهر: ينبغي أن تنسي نفسك المفعول وتخفيه وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا أن تثبت معناه من غير أن تعديه إلى شيء، أو تعرض فيه المفعول به(1).

نعم لو أهم طرفة هذا المحذوف لذكره، وكذلك المتلقي ينبغي عليه أن يحذو حذو المبدع ليعيش التجربة الشعرية إبداعا لا تلقيا أو تلقيا مبدعا.

* * *

6- 1- 2- حذف مفعول المشيئة:

وهذا ضرب آخر يحذف فيه الشاعر مفعول المشيئة لتحقيق البيان بعد الأبهام كما يقول البلاغيون، وذلك لتقرير المعنى في نفس المتلقي(2).

وتنبع مزية هذا الحذف من كونه يخلخل المعنى مما يجعل ذهن المتلقي في حركة دائبة بحثا عن هذا المحذوف المبهم، الأمر الذي يبعث على نشاط مخيلة القارئ أو السامع، ويشوقه إلى ذلك المحذوف؛ وذلك «أن في البيان إذا ورد بعد الإبهام وبعد التحريك له أبدًا لطفًا ونبلًا لا يكون إذا لم يتقدم ما يحرك»(3).

---

(1) دلائل الإعجاز، 156 بتصرف.
(2) علم المعاني، د/ درويش الجندي، 80.
(3) دلائل الإعجاز، 163 و164.

وثم موضعان أفاد فيهما الشاعر من استخدام أداة الشرط «لو»، وحذف مفعول المشيئة للابتعاد عن الدنايا ومديح الذات المباشر. يأتي الأول منهما في قول طرفة:

4.وَإِنِّي لَحُلْوٌ لِلْخَلِيلِ وإنَّني لمُرٌّ لِذِي الأَضْغَانِ أَبْدِي لَهُ بغضِ
9.وَيَغمُرُهُ حِلْمِي وَلَوْ شِئْتُ نَالَهُ عَوَاقِبُ تَبْرِي اللَّحْمَ مِنْ كَلمٍ مَضِّ

يحذف مفعول المشيئة «ولو شئت أن تناله عواقب...» ناله عواقب... ولكن الشاعر الفارس برغم قدرته، يمتنع عن الكلام المؤلم «المض» ناهيك عن الإيذاء الغليظ من جرح وتعذيب وقد كانت قصيدة الهجاء تسقط بأقوام فلا ينهضون أبدا.

وفي قول عبد يغوث:

ولو شئت (1) نجتني من الخيل تَرَى خَلْفَها الحُوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا

ويسمو عبد يغوث بنفسه عن الفرار من ساحة الشرف رغم توافر أدواتها، الحو الجياد «أكرم الخيل لونا ومعدنا» فهو لم يشأ أن تنجيه تلك الفرس، فليس شرفًا أن ينجو الإنسان ويقع غيره في الأسر كما صنع قومه معه، ما يفضي إلى مديح الذات والتعريض بالآخرين وربما أسفا على التضحية من أجل من لا يستحقونها، وهي قاصمة الظهر عند كل حر.

---

(1) أصل الكلام: «لو شئت أن تنجيني، نجتني...».

وفي بيت الأسود بن يعفر:

1.أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ مِن مُتَعَلِّلِ سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ

ويبدأ البيت بأداة الاستفتاح التي تفيد التمني في هذا السياق مع أداة الاستفهام هل التي توحي بالتمني والاستنكار، وكأن الشاعر يقول ليت لهذا الدهر غرضًا سوى الناس! ويأتي حذف مفعول المشيئة مهما شاء بالناس «أن يفعل»، يفعل، ليوحي بجبروت الدهر وقدرته على العبث بالناس. وهو المعنى الذي تردد كثيرا في شعر رثاء الذات حتى شكل ملمحًا دلاليًا بارزًا فيه.

* * *

6- 1-3- الاكتفاء بمفعول واحد لفعلين(1):

ويرد في خمسة مواضع ويأتي هذا الحذف استجابة لروح الشعر في الإيجاز والإيحاء واللمح. يقول أبو ذؤيب:

1.أَعَاذِل إِنَّ الرَّزْءَ مِثلُ ابْنِ مَالِك زُهَيْر وَأَمْثَال ابْنِ نَضْلَة وَاقِد

2.وَمِثلُ السَّدُوسِيِينَ سَادَا وَذَبذَبَا رِجَال الحِجَاز مِنْ مَسُودٍ وَسَائِدِ

فالشاعر يكتفي بالمفعول «رجال الحجاز» لكلا الفعلين سادا وذبذبا، اختصارا لأن التكرار هنا سيوقع في نثرية متهافتة.

(1) سماه سيبويه في الكتاب: الاستغناء ج 1/ 75 وصاحب الإشارات والتنبيهات باب تنازع الفعلين، 69.

وكذلك في قول امرئ القيس:

1. أَلِمَّا عَلَى الرَّبعِ القَدِيمِ بِعَسْعَسَا   كَأَنِّي أَنَادِي أَو أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

وفي قول الأفوه الأودي:

15.وقال الذين قد شجوتُ وساءهم   مكاني وما يغني التأمل والنَّظَر(1)

فحذف الضمير «هم» من شجوت وأبقاه في ساءهم.

وفي قول لبيد وهو أكثر هذه الحذوف فنية:

16.وإذا دَفَنْتَ أباكَ فَاجعَلْ فَوْقَهُ خَشَبًا وطِينا

17.وَصَفَائِحًا صُمًّا رَوَاسِيهَا يُسَدِّدْنَ الغُضُونَا

18- لِيَقِينَ وَجْهَ المرءِ سَفْسَافَ التُّرَابِ وَلَنْ يَقِينا

ويبدو في البيت الأخير حذف المفعول «لن يقينا وجه المرء...» الذي يوحي بالأسف العميق فالتراب سيصل لوجه المرء المحذوف ذلك الذي يبعده الشاعربالحذف عن التراب، ولكن إطلاق الفعل بدون المفعول يجعل التراب يصل إلى الوجه، أكرم الأعضاء وأشرفها على الإنسان.

---

(1) ومنها البيت السادس من قصيدة لبيد النونية ويأتي تحليله والبيت الثامن والعشرون من قصيدة عدي بن زيد.

6- 1-4 حذف المفعولين:

ويأتي في موضع واحد في قول لبيد:

5.الفتيَةُ البيضُ المصَالتُ أشْبَعُوا حَزمًا ولِينا

6.مَا إنْ رأيتُ ولا سَمِعْتُ بِمِثْلِهِمْ في العالمينا

7.لم تَبْقَ أنْفُسُهُمْ وكانُوا زِينَةً للنَّاظرِينَا

8.فلئنْ بعثتُ لهمْ بُغَاة ما البُغَاةُ بوَاجِدِينَا

ويأتي حذف مفعول «رأيت» في البيت السادس اكتفاء بورود لفظة «مثلهم»في سياق البيت والبيت يشير إلى تفرد أعمام الشاعر ليس في الناس، بل في العالمين، وهي لفظة تنم عن تأثر الشاعر بالقرآن الكريم.

ويأتي حذف مفعولي اسم الفاعل «واجدين» تعجيزا لابن أخيه، فالشاعر لم ير ولم يسمع بمثلهم ومن يذهبون في طلب هؤلاء القوم المتفردين النادرين ما هم بواجدين أحداً مثلهم يؤكد ذلك بالقسم في أول البيت، وبطرح المفعولين من الشعر ليعادل طرحه من الواقع، وكأن البغاة لن يصلوا إلى أمثالهم فهم كالغول والعنقاء.

6- 1-5- حذف المفعول الثاني:

ويأتي في موضع واحد في قول زهير بن جناب:

4.كم مِنْ مُحَيٍّ لا يُوَا زِيني، ولا يَهَبُ الرَّعيَّةْ

فيحذف المفعول الثاني للفعل يهب لأن السياق لا يحتمل ذكره لأنه سياق نفي فالشاعر ينفي أقل الأشياء- من وجهة نظره- وهي الناقة الواحدة «الرعية» ولذا لا يحتاج أن يقول لا يهب أحدا الرعية. وهي إشارة إلى مديح الذات، فكم من ملك لا يهب الناس حتى الناقة الواحدة!

6- 1- 6- حذف الضمير:

ويرد في ستة مواضع:

ويكون في بيت بشر بن أبي خازم.

2. تُؤَمِّلُ أَن أَؤوبَ لَها بِنَهبٍ وَلَم تَعلَم بِأَنَّ السَّهمَ صابَا

ويحذف الشاعر المفعول في قوله «صابني» لدلالة السياق عليه، وللمحافظة على الوزن والقافية(1) وهما أصلان حاكمان في بناء الشعر هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن إطلاق القافية في الحقيقة يتيح للشاعر الصريح الحزين أن ينفس عن مخزون آلامه بألف الإطلاق التي تشبه آهة المتألم. ويذكر الزركشي أن الحذف في مثل هذا يكون تخفيفا لطول الكلام(2)، وما ذهب إليه البحث أقرب للصواب وهو الحفاظ على الإيقاع الموحي.

---

(1) والشاعر يحفل بموسيقى الشعر والقافية ولا يأبه بالنظام اللغوي، دون شعور منه أحيانا. فصول في فقه اللغة، د: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، ط 3، 1994، 165.

(2) البرهان ج 3/ 165.

ويأتي الحذف في قول عمرو بن أحمر:

3.فيا صاحِبَيْ رَحْلِي سَواءٌ عليكُما أَدَاويْتُما العَصْـرين أمْ لَمْ تُداوِيا

ليوحي بيأس الشاعر من الدواء والمداوين، ويحذف الشاعر ضمير الذات المفعول «داويتماني» كأنه أصبح لا شيء، فالصاحبان يداويان، ولكن المريض ينسحب أو هو منسحب فعلا للموت. ويأتي التغير في البنية اللغوية ليواكب التغير في المضمون فالمفعول «الشاعر» غائب في كليهما أو على وشك الغياب.

وتختلف الدلالة في بيت فروة بن عمرو:

1.طَرَقَتْ سُلَيْمَى مَوْهِنًا أَصْحَابِي والرُّومُ بَيْنَ البَابِ والقِروَانِ (1)

حيث يحذف المفعول به في قوله «طرقتني» ليسرع بذكر سليمى محبة، وكلفا بها،ناسيًّانفسه.

ويحذف عبد يغوث المفعول في قوله:

13.وَظَلَّ نِسَاءُ الحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا

في الفعل «تريده» لدلالة السياق عليه، وربما أنفة من ذكر ما تريده النساء وكان بعض الجاهليين أصحاب أنفة وشموخ.

وأخيراً يأتي قول عدي بن زيد:

(1) القرو: قدح من خشب، والإناء الصغير. اللسان. ولعل القراون معربة عن الرومية؟! لخلو المعاجم منها راجع اللسان، والقاموس المحيط، والمعجم الوسيط.

10.سَعَى الأعداءُ لا يَأْلُونَ شَرًّا عَلَيَّ وَرَبِّ مَكَّةَ والصَّليبِ
16.وما هَذا بأَوَّلِ ما أُلاقي مِنَ الحِدْثَانِ والعَرَضِ القَرِيبِ

وفيه يأتي حذف المفعول دلالة على عظيم ما يلاقيه الشاعر وثقله ووطأته وكأن الكلام لا يحيط به، وقد ذهب ابن منظور في لسان العرب وتبعه محقق الديوان إلى أن العرض القريب يعني الطمع القريب، وربما جانبهما الصواب لأن المعنى ومفاجآت الزمان المتتابعة ومصائبه المتلاحقة التي تصيب الإنسان(1).

* * *

7- 1- حذف الموصوف:

يعتبر حذف الموصوف وإقامته الصفة مقامه من مميزات لغة الشعر دون النثر «وإنما كانت كثرته في الشعر دون النثر لأن القياس يحظره»(2) ويشترط في حذفه أن تكون الصفة خاصة بالموصوف بمعنى كونها علما عليه أو لا تنصرف إلا إليه وبهذا تفيد اختصاص الموصوف الغائب بهذه الصفة.

ويرد حذف الموصوف في رثاء الذات في اثنين وثلاثين موضعًا. ويتكرر في قصيدة طرفة في ثلاثة لمواضع:

---

(1) العرض: الطمع، وأن يصيب الإنسان الشيء على غرة. القاموس المحيط.
(2) الخصائص: 2/ 381.

24. ولا تَعْدِليني إنْ هَلكتُ بعاجزٍ مِنَ النَّاسِ مَنْقُوضِ المَرِيرَةِ
25.حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إلَى مِنًى والنِّقضِ (1)
26.لَئِنْ هِبْتُ أَقْوَامًا بَدَتْ لِي ذُنُوبُهُمْ يُبَارِينَ أَيَّامَ المَشَاعِرِ والنَّهْضِ
مَخَافَةَ رَحْبِ الصَّدْرِ ذِي جَدَلٍ عَضِّ

وفي البيت الأول من هذه الأبيات، يحذف الشاعر الموصوف «الرجل» ويكتفي بالصفة عاجز، لأن العاجز لا يستحق أن يوصف بالرجل، فالرجل كلمة جامعة لمعاني المروءة والشرف.

وطرفة يطلب من نادبته ألا تساميه بهذا العاجز البليد الخامل غير الطموح، ولو استطاع الشاعر أن يحذف الصفة نفسها لفعل فهو يسقط العاجز من حسابه.

وفي البيت الثامن هذه الأبيات يقسم الشاعر برب الإبل التي يسبق بعضها بعضا، وهي خارجة من البيت العتيق آمة منى، ويكتفي الشاعر بالصفة الراقصات وما فيها من خفة وطرب وشوق وحركة، وهي الصفات التي يفقدها الشاعر في أسره.

وأما في البيت الأخير فيكون حذف الموصوف «ابن هند» والاكتفاء بالوصف «رحب الصدر...» دلالة على شرف الذي عرف به، فهو الجبار، الألد الخصومة القادر عليها، الباطش الشديد، وكأن هذه الصفة لا تنصرف إلا إليه عند إطلاقها.

(1) المريرة: الحبل الشـــديد الفتل، وعزة النفس والعزيمة. المنقوض: ما ليس مبرما من حبل أو عهد. النقض: المنفوض والمهزول من سير ناقة أو جمل، وغير الماضي في الأمور.

وفي أبيات امرئ القيس يكون حذف الموصوف دلالة على قدرة الشاعر عاشقا فارسا يقول:

7.أَلَمْ أُنْضِ المَطِيَّ بِكُلِّ خَرْقٍ   أَمقِّ الطَّولِ لَمَّاعِ السَّرابِ (1)

8.وأركب في اللَّهام المُجْرِ حتى   أنالمآكل القحم الرغَابِ (2

ففي البيت الأول: يجابه الشاعر المرض والموت والعاذلة بتاريخه في السفر والحرب بحذف الموصوف «الأرض» ويكتفي بالصفة «خرق» تهويلا وتعظيما للمشقة التي لا يقدم عليها سوى أمثاله من الفرسان في تلك الأرض القفر الواسعة، التي تضربها الشمس المستعرة ويملؤها السراب والخراب.

وفي البيت الثاني يستعيد نضاله للظفر بثأر أبيه، بقيادة الجيش الذي يحذفه لتبقى صفته المرعبة «اللهام» جيش يبتلع الناس والأشياء. فأي فخامة يضيفها هذا الحذففي سياق القوة والقدرة، ذلك السياق الذي يحتاج إلى وجازة العبارة وصفائها ليكون ماضيا لامعا متوجها كالسيف.

---

(1) لم أنض: لم أهزل: الخرق: القفر والأرض الواسعة تخرق فيها الرياح. القاموس المحيط.
أمق الطول: الأمق الطريق، وأضاف لفظ الطويل للمبالغة.

(2) اللهام: الجيش الكثير الذي يســـتر كل شـــيء لكثرته، فيخفيه كأنه يلتهمه. المجر: الكثير. القحم: جمع قحمة: وهي دفعة من شرف أو منزلة ينالها. الرغاب: الواسعة المكينة وأراد بالمآكل الغنائم وغيرها مما يظفر به.

وقوله:

7.وَيَا رُبَّ يَوْمٍ قَدْ أَرُوحُ مُرَجَّلًا حَبِيبًا إِلَى الْبِيضِ الْكَوَاعِبِ أَمْلَسَا
8.يَرِعْنَ إلى صَوْتِي إذا ما سَمِعْنَهُ كما تَرْعَوِي عِيطٌ إلى صَوْتِ أَعْيَسا

والبيت الأول أيضا يأتي استعادة لزمان الصبوة واللهو، ويحذف الشاعر فيه الموصوف «الفتيات» ويكتفي بالصفة المعرفة بأل الجنسية التي تشمل جنس الفتيات البيض الكواعب «الناهدات الصدور» اللائي كن يهرعن إليه عند سماع صوته وقد يسمع الإنسان قبل أن يرى، ما يوحي بقدرة الشاعر على الإغواء. ويحذف الموصوف النوق في البيت الثاني ويكتفي بالصفة «عيط» وهي النوق التي فاتها الحمل ليكون هذا أدعى إلى شغفها بالفحول.

ويستمد عبد يغوث فرادة الذات وامتيازها من تفخيم نفسه مرة وعدوه أخرى بحذف الموصوف في قوله:

7.فإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِيَ سَيِّدًا وإِنْ تُطْلِقُونِي تَحْرُبُونِي بِمَالِيَا (1)
....
18.وَعَادِيَةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وَزَعْتُها بكفِّي وقد أنحوا إليَّ العواليا (2)

(1) حربه: إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء.
(2) عادية: خيل عادية. سوم الجراد: انتشاره في المرعى. أنحوا إلى العواليا: وجهوا إلي الرماح.

وفي البيت الأول يسستعطف الشاعر معشر تيم لإطلاق سراحه، فلا يجد إلا حذف الموصوف «رجل» ليبقي على الوصف «سيدا»، وما يحمله من إشعاعات بالسمو، ذلك أن من يطلب العفو ليس كآحاد الناس بل رجل اختص بالشرف، فالمنُّ عليه بالفداء يرفع من يهب الحياة له إلى سدة الشرف وألق السيادة.

وفي البيت الثاني ثم حذف، فالشاعر يحذف «الخيل»ويبقي الصفة «عادية» كما يحذف الفعل «تسوم» ويبقي المفعول المطلق «سوم» بعد حذف «رب عادية» التي تفيض على السياق الكثرة أي أنه رد الخيل- التي تنتشر انتشار الجراد كثرة واتجاها فتقدم من كل اتجاه- مرات ومرات، وفي هذا ما فيه من دلالة على قدرة الشاعر الذيلا يرد الخيل بالسيف أو الرمح ولكنه يزعها بكفه دلالة قدرة وسمو لا يوصف!

ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يجعل من الجملة الحالية «وقد أنحوا إلي العواليا» كناية عن رباطة الجأش وقوة العزيمة وكأنه طود شامخ.

وهي نفس الحيلة الأسلوبية التي يلجأ إليها سعية بن الغريض في قوله:

3.ومُغِيرَةٍ شَعْوَاءَ يُخْشَى دَرْؤُهَا يَوْمًا رَدَدْتَ سِلَاحَها بسِلاحِ (1)

4. وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها أَطفَأْتَ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ (2)

فيحذف دال الخيل ويبقي الصفة «ومغيرة شعواء...».

(1) مغيرة: خيل مغيرة. شعواء: فاشية متفرقة، تأتي من هنا وهنا. درء الجيش والسيل: دفعه وانصبابه.
(2) مشعلة: يعني نار الحرب، حد السلاح: غاية لذعه وقسوته في الطعام.

وينقلنا المتلمس إلى حقل آخر من حقول حذف الموصوف في قوله:

4.وَلَمْ تَسْقِهِ مِنْهَا بِعَذْبٍ مُمَتِّعٍ بَرُودٍ، حَمَتْهُ القَومَ رَجْرَاجَةٌ بِكْرُ(1)

8. ولم يمدح القرم الهمام بكفه لَطَائِمُ يُسْقَى من فَوَاضِلِهَا القَفْرُ(2)

10.وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العِسِيفَانِ أَطْرَهَا إِسَارًا وَأَطْرًا، فَاسْتَوَى الْأَطْرُ وَالْأَسْرُ

ويجيء حذف الموصوف في البيت الأول «الثغر» الذي يعدد الشاعر صفاته فهو عذب، وممتع، برود، حمته القوم للدلالة على أن هذه الفتاة حازت تلك الصفات دون غيرها من بنات جنسها وكأنها اختصت بها، فلا ينصرف عند ذكره إلا إليها.

كما يحذف الموصوف فتاة، ويكتفي بالصفة رجراجة ويحذف أيضا المضاف إليه «رجراجة الكفل» وكأن هذه الصفة تشمل بدنها كله فهي ريانة ممتلئة صحة وشبابًا بالإضافة إلى كونها بكرًا.

ويلاحظ أن الشاعر يختار الإنشاء على الخبر فالنفي في البيت للاستنكار، فكيف تقصف المنية عمر الشاعر، ويضمه قبر وهو الذي حاز هذه المتع.

---

(1) الرجراجة. المرأة التي يترجرج كفلها، صـــفة مدح عند عرب الجاهلية، وكناية عن فراهة الجســم كما يقول العقاد.

(2) القرم: السـيد المعظم، قيل له ذلك تشـبيها بالبعير يترك من الركوب والحمل ويودع للفحلة، الهمام: اسـم من أسـماء الملك لعظم همته، وقيل لأنه إذا هم بأمر أمضـاه لا يرد عنه بل ينفذ ما أراده أو أن لفظ الهمام أي الملك كان من بين ألقاب الملك عمرو بن هند. شرح الديوان هامش، 192 و260 قول الأستاذ/ حسن الصيرفي وأحسب أنه ليس إلا صفة. «الباحث». راجع ديوان رثاء الذات الملحق قصيدة المتلمس.

وفي ثاني هذه الأبيات يستثمر الشاعر النفي الإنكاري فهو الذي مدح الملك «القرم الهمام» ويحذف الموصوف «الملك» تفخيما وتعظيما لمنزلته بين الشعراء والناس.

وفي البيت الثالث يأتي حذف الموصوف «القوس المأطورة» للتهويل من هذه القوس، والتعجب منها فهي غريبة الصنع لا يكفي لصنعها رجل واحد بل أجيران «عسيفان» يجهدان نفسيهما حتى استوت قوية الخلق «الأسر» محكمة الصنع، لأنها قوس المنية التي لم ترض سهامها إلا بقلب الشاعر.

12. فخاف، وقد حلت له من فؤاده مَحَلَّ جليل الشأن قدَّمه الأمرُ

* * *

2-7- حذف الصفة:

وهو بنية جليلة الخطر لم تلق عناية البلاغيين. والتفت إليها النحويون- جماليا- على غير عادة، فنقلوها من ضيق النحو إلى رحابة البلاغة، وثراء الدلالة أوكثرة الماء كما قال قدماؤنا. وكان العمدة في ذلك ابن جني الذي اعتمد في حذف الصفة على دلالة السياق الذي يسميه الحال وطريقة تنغيم الكلام يقول: ففي قولهم: «سير عليه ليل»

ومن خلال التنغيم يمكننا أن نلاحظ مدى الجهد والمشقة في هذا السير الأمر الذي يفضي إلى أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح، والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك(1).

ويعني ابن جني بالتطريح- فيما نرى-(2)

روعة الحذف الذي يؤدي إلى بعد الدلالة وسموها وتعدد أوجه تقديرها بذهاب المتلقي وخياله في إثرها كل مذهب، فيكون للحذف في ذاته نبل وجلال ببعد المحذوف ويعني بالتطويح(3)مشاركة المتلقي المبدع في اصطياد ذلك الذي رماه الشاعر في فضاء النص فأبعده.

ويبني ابن جني قراءته للمحذوف من خلال التنغيم في قول القائل مادحا: كان والله رجلا، فيقول: فتزيد في قوة لفظ الجلالة «الله»، بتمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي رجلا فاضلا أو كريما أو نحو ذلك(4).

ويرد حذف الصفة في خمسة مواضع منها أربعة في قصيدة بشر بن أبي خازم:

---

(1) الخصائص ج 2، 372 وما بعدها.

(2) يدل اخيار ابن جني لهاتين المفردتين طوح وطرح على بلاغة الرجل ونضارة عبارته فطوح: الشيء وطوح به: توهه وذهب به ها هنا وها هنا وتطوح الشيء إذا ذهب وجاء في الهواء. اللسان.
طرح: طرح الشيء: طوله وقيل رفعه فأعلاه. اللسان. وطرح الشيء: وبه رماه وأبعده. القاموس المحيط.

(3) يدل اخيار ابن جني لهاتين المفردتين طوح وطرح على بلاغة الرجل ونضارة عبارته فطوح: الشيء وطوح به: توهه وذهب به ها هنا وها هنا وتطوح الشيء إذا ذهب وجاء في الهواء. اللسان.
طرح: طرح الشيء: طوله وقيل رفعه فأعلاه. اللسان. وطرح الشيء: وبه رماه وأبعده. القاموس المحيط.

(4) الخصائص نفس الموضع- بتصرف.

3.فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا
5.فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بِشْرٍ فَإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدْهِ بَابَا
8.رَهِينَ بِلَى، وكلُّ فَتًى سَيَبْلَى فَأَذرِ الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتِحَابَا
10.فَإِنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ َزْحِف يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْوًا ضَبَابَا
11.سَمَوْتُ لهُ لِأَلْبِسَهُ بِزَحْفٍ كَما لفتْ شَآمِيَّةٌ سَحَابَا
12.عَلى رَبذٍ قَوَائِمُهُ إِذا ما شَأَتْهُ الْخَيْلُ يَنْسَرِبُ انْسِرَابَا

وذهب المرتضى في أماليه إلى أن الحذف في مثل هذا الموضع «بعد المفعول المطلق»(1) ليس للتأكيد على ما يقوله قوم... بل للاختصار(2) وإذا تأملنا قول ابن جني الماضي. سنجده أكثر انسجاما مع روح الشعر ففضيلة الحذف في هذا السياق ليس الاختصار وحسب بل غزارة الدلالة وثراء الإيحاء.

ففي البيت الأول من هذه الأبيات لا يجد الشاعر ما يصف به قاتله إلى النار التي تلتهب التهابًا ويحذف صفة هذا الالتهاب التي يجب أن يتناساها المتلقي كما حذفها الشاعر ليشعر بهول وفظاعة وجبروت تلك النار التي تسمو على الصفات

(1) يرى المرتضى أن ذكر المصدر مع الأفعال له وجهان: ففي قول القائل: ضربته ضربا أحدهما أن يكون نفي صفة الضرب اختصارا أو أراد ضربا شديدا مبرحا، فحذف أو أنه باشر الضرب بنفسه انظر: أمالي المرتضي ج 2/ 313 بتصرف.
(2) نفسه: 313.

فقد يكون التهابًا عظيمًا مهولًا، مروعًا، جبارًا... فمن الأشياء كما يقول إسحاق الموصلي «أشياء تحيط بها المعرفة ولا تحيط بها الصفة»، وهو ما يؤديه الحذف ها هنا..

وانظر إلى قول المتنبي رب الحرف والمعنى:

يقولون لي في كل بلدة ما أنت؟ وما تبتغي؟ ما أبتغي جلَّ أن يسمى

فالمتنبي يصرح وبشر يلمح ويختصر الكلام ليزيد المعنى وتتعدد القراءات.

ويصنع بشر الصنيع في صفة نحيب ابنته «انتحبي انتحابا...» في البيت (8) وجواده الذي إذا ضيقت عليه الخيل«ينسرب انسرابا» في البيت (12) فيحذف صفة الانتحاب للتدليل على عمق المأساة التي ستلحق بابنته بفقد هذا الفارس والتي لا يكافئها إلا بكاء غير ما عرف من البكاء، ويحذف صفة انسراب جواده كأنه واحد هذه الصفة.

ولا يستمر بشر في هذه المفاجأة الأسلوبية- حذف صفة المصدر- حتى ينجو متلقي الشعر من حالة التشبع، التي تعني تضاؤل الطاقة التأثيرية للظاهرة الأسلوبية بتكرارها «فالطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها»(1) أي أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا.

وفي بيت عمروبن أحمر الباهلي:

(1) ريفاتير نقلا عن: الأسلوبية والأسلوب، د/ عبد السلام المسدي، 86.

1.شَربْتُ الشُّكاعَى، وأَقْبَلْتُ أَفْوَاهَ العُرُوقِ المَكاوِيا
والتَدَدْتُ (1) أَلِدَّةً

ويحذف الشاعر صفة الدواء الذي يصبه آخرون بفمه، والتي تنم عن قبح الدواء، ما يوحي بتعدد المحذوف فقد يكون ألدة كثيرة، عظيمة، بشعة، مريرة.. إلخ. الأمر الذي يجعل حذف الصفة أكثر تأثيرا من وجودها، فرب حذف أبلغ من ذكر.

وفي القطعة نفسها يحذف عمرو بن أحمر الصفة في قوله:

3.فإِنْ تحْسِمَا عِرْقًا مِنَ الدَّاءِ تَتْرُكَا إلى جَنْبِهِ عِرْقًا مِن الدَّاءِ ساقِيَا

ودلالة حذف الصفة هنا ليست بالثراء الذي كانت عليه في النماذج السابقة لورود المحذوف في السياق فإن تحسما عرقا ساقيا من الداء تتركا إلى جنبه عرقا...

9- حذف المضاف والمضاف إليه:

ورد حذف المضاف في موضع واحد من رثاء الذات في قول ساعدة بن جؤية:

5.ولا نَسَبٌ سَمِعْتُ به قَلانِي أَخالِطُهُ- أَمَيْمَ- ولا خَلِيلُ

وباد من السياق أن الشاعر يريد «ذا نسب» وليس للحذف هنا سوى فضيلة الاختصار والمحافظة على الوزن.

---

(1) التلدد صب الدواء في جانب الفم بعد اخراج اللسان.
الشـكاعي: نبات يتداوى به، التدد: التدد من اللدود وهو أن يخرج اللسـان ثم يلد «يصـب» الدواء في أحد-الشدقين ج 2/ 1220 المعاني الكبير.

ويحذف الشاعر المضاف إليه لتعظيم المضاف في قول زهير بن جناب:

1. أبني إني قَدْ بَنَيْتُ لَكُمْ بَنِيَّه

أي بنية مجد ويجوز أن يكون المحذوف صفة ليس مضافا إليه وهذا أدخل في طبيعة الشعر أي بنية عظيمة، رائعة فخمة، ضخمة، لأن ذلك سيجعل الشعر أكثر رونقا وأكثر تحريكا للب السامع ومشاركته للشاعر في إحساسه وربما الأسف على فراق هذا الباني العظيم، فلا يرفع الأشياء العظيمة سوى العظماء(1).

وكذلك في بيت المتلمس السابق:

4.وَلَمْ تَسْقِهِ مِنْهَا بِعَذْبٍ مُمَتِّعٍ بَرُودٍ، حَمَتْهُ القَومَ رَجْرَاجَةٌ بِكْرُ

أى: فتاة رجراجة الكفل وقد مر تحليله آنفا.

استطاع شاعر رثاء الذات أن يوظف بنية الحذف في توسيع مجالات التلقي أمام المتلقي فشاركه الأخير في إبداع القصيدة بملء فراغات النص التي تثير خيال المتلقي وتضفي على النص مائية وتفلتا يغري بالقراءة ومعاودتها. فيحقق المتعة الجمالية ويبقي النص نهرا متجدد العطاء على الأزمان.

(1) وهذا تحليل يتفق مع ما ذهب إليه العلامة/ محمود شـــاكر، والشـــعر حمال أوجه. انظر: من هذا البحث ص 138.

* * *

رابعا: الإطناب(1)من خلال الصفة:

لمست البلاغة العربية الفروق بين الأساليب ومظاهرها في بناء الجملة الشعرية وقدمر بنا الحذف كأحد أهم المثيرات في بناء لغة الشعر لأنه المفتاح الذهبي للمجاز والإيجاز وهما ميزة الشعر العظمى.

وقد فرق ابن الأثير وتبعه العلوي بين ثلاثة أساليب هي الإطناب والإيجاز والتطويل(2). والأول يعني زيادة اللفظ على المعنى لفائدة(3). وأما الإيجاز فهو دلالة اللفظ على المعنى من غير أن يزيد عليه، والتطويل هو: زيادة اللفظ على المعنى لغير فائدة(4) كإقامة الوزن.

ويأتي اختيار الصفة كمعيار للتفرقة بين الأساليب الثلاثة لأنها- كما يقول ابن جني: من مقامات الإسهاب والإطناب وليست من مظان الإيجاز والتطويل(5).

---

(1) الإطناب: مصدر أطنب، وأطنب في الكلام: بالغ فيه. اللسان.

(2) الإيجاز ثلاثة أقسام: إيجاز الحذف وقد مر، وإيجاز القصر وهو ما تزيد فيه المعاني على الألفاظ الدالة عليها بلا حذف، وإيجاز المساواة وهو التعبير عن المعنى المقصود بلفظ مساو لفائدة. راجع علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، د. ت، 192.

(3) المثل السـائر ج 2/ 120 ويلاحظ أن العلوي كان ظلا لابن الأثير في هذا المبحث. فيما عدا تفرقته الحاسمة بين الإطناب والتكرير والترادف، راجع الطراز للعلوي 314 وما بعدها.

(4) المثل السائر 2/ 70، 72، 121. بتصرف.

(5) الخصائص، 2/ 368.

1- فرق ابن الأثير وتبعه العلوي- كذلك- على مستوى الجملة بين الإطناب الحقيقي والإطناب المجازي. واستشهد على الإطناب الحقيقي بقول الحق جل وعلا: (فإذا نفخ في الصور نفخة واحدة)، وقوله جل من قائل: (أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى).

وإذ يوفق ابن الأثير في تأويل الدور الدلالي للصفة «واحدة» من قوله تعالى: وإن كان (نفخةواحدة) فيراها دالة على القدرة الباهرة وتضاؤل العالم بما فيه ومن فيه عليها فلا يحتاج إفناؤها إلا إلى نفخة واحدة، يخطئه الصواب في الآية الثانية ويقره العلوي على ذلك، فيرى أن الصفة «الأخرى» من قول الحق: (ومناة الثالثة الأخرى) مقصورة على المحافظة على توازن الفقر التي نظمت السورة كلها عليها(1).

والحق- والله أعلم بمراده- أن قوله سبحانه: (ومناة الثالثة الأخرى) ما كان إلا احتقارا واستهزاء من هذه المعبودات من حجر «اللات» أو شجر «العزى» وصخر «مناة»(2) كقول القائل: «ماذا تريد أنت الآخر» أي: لا قيمة له أو ضيقًا منه وضجرًا أو استخفافًا واستهزاء به.

وأما الإطناب المجازي فكان منه قول الحق سبحانه: (فإنها لا تعمى الأبصارولكن تعمى القلوب التي في الصدور)، فالعمى للأبصار وليس للقلوب(3).

---

(1) المثل السائر 2/ 123، بتصرف، وانظر: الطراز 317، وراجع تفسير الآية 20 من سورة النجم، في الكشاف 4/ 30 وقوله: (الأخرى): ذم.

(2) عن عبادات العرب قبل الإسـلام راجع «المحبر» محمد بن حبيب (245 هــــ)- تحقيق إيلزه ليختين شتير. دار الآفاق الجديدة بيروت- د، ت، 315 وما بعدها.

(3) المثل السائر، 124/2 بتصرف.

2- وإذا كان بلاغيو العرب قد جنحوا إلى تحسس الإطناب في كل أسلوب فإن أسلوبيًا إنشائيًا «جون كوين» استخدم الصفة فقط محورًا لهذا المبحث انطلاقًا من مفهوم الإطناب والإيجاز.

وقبل أن نلج إلى تصور الرجل للصفة ودورها في بناء الأسلوب وتحديد نوعه نود أن نشير إلى أن نحاة العرب قد حددوا دور الصفة في شيئين إما تخصيص النكرة أو توضيح المعرفة(1). وإذا ما غابت هذه الوظيفة الدلالية عن الصفة فقدت الصفة دورهافي بناء الأسلوب.

وقد قسم «جون كوين» الصفات إلى(2):

أ-صفة لا يمكن حذفها: وهي جزء لا يتجزأ من المعنى، يفقد المعنى بدونهاأو يكون زائفا وهي التي تنطبق على جزء من الاسم وليس على النوع الذي ينتمي إليه الاسم كقول القائل: إن الروح الحزينة تضفي حزنا من لون ما على أكثر الموضوعات بهجة. فعند حذف هذه الصفة «الحزينة» تفقد الجملة معناها إذ ينبسط المعنى على كل «روح». فالجملة تتحول إلى «الروح تضفي حزنا من لون ما على أكثر الموضوعات بهجة» والحقيقة أن كل روح ليست صفتها كذلك.

---

(1) الخصائص ج 2/ 368. وانظر: حاشية الصبان، على الأشموني على الألفية، 3/ 59.
(2) بناء لغة الشعر، 161 وما بعدها. بتصرف.

وعبر عنها «كوين» بالمعادلة: الاسم (أ) × الصفة (ب) = س على أن تكون س جزءا محددا من (أ).

ب - صفة إطنابية أو زائدة: وهي الصفة التي يمكن حذفها دون أن يتأثر المعنى، ومثالها: الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوكعلى التساوي. وعند حذف هذه الصفة «الشاحب»، لا تفقد الجملة معناها وهنا تكون الصفة إطنابية.

وعبر عنها بالمعادلة أ × ب = أ.

ج- صفة غير ملائمة للموصوف: وهي الصفة التي تصنع المجاز.أ × ب = صفر لأنها تخلق معنى جديدا ومنها قول طرفة:

1. أَلَا اعْتْزِلِينِي الْيَوم خَوْلَةُ أَو فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ

وهذه الصفة محكمة العض- المضاف والمضاف إليه شيء واحد عند المناطقة- هي التي خلقت الاستعارة وحولت الحدباء «المصيبة» إلى ذلك الحيوان الخرافي الذي يعض الشاعر عضًا محكمًا لا فكاك منه.

وثمة ملاحظات منهجية على كوين:

الأولى: تتعلق ببحثه عن مميزات لغة الشعر بوصفة أسلوبيا إنشائيا(1)، وتلك لاتهمنا لأنها معيارية.

(1) علماء الإنشاء ينشدون الفرق الحقيقي بين الشعر وغير الشعر «النثر» راجع: النص الأدبي وقضاياه- بحوث في النص الأدبي. د/ محمد الهادي الطرابلسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، 1988، 40.

الثانية: أنه عد الصفة زائدة سواء أكانت إطنابا أو تطويلا وإن أشار إلى اللونين دون أن يسميهما. والفرق بينهما كبير، فالصفة الإطنابية يستغني الكلام عنها ولكنه يفقد بعض معناه بفقدها؛ أما صفة التطويل فيستغني الكلام عنها ويظل كما هو لأنها زيادة بلا فائدة.

الثالثة: أنه برهن على الصورة المجازية للصفة وهو ما أغفلته البلاغة العربية(1).

وانطلاقًا من كلا التصورين العربي والغربي تقسم هذه الدراسة الصفة إلى:

أ- صفة مجازية. ب - صفة إيجاز.

ج - صفة إطناب. د- صفة تطويل «زائدة».

3- بلغ عدد الصافات في شعر رثاء الذات ثماني وسبعين صفة. وجاءت الصفة غير الملائمة للموصوف «المجازية» في موضع واحد مر آنفا في قول طرفة. وجاءت صفة الإيجاز أو المساواة بين اللفظ والمعنى في خمسة مواضع وصفة التطويل في ثلاثة مواضع وصفة الإطناب في تسعة وستون موضعا وهذا إن دل فأنما يدل على عظم الموهبة وتقديس الحرف ولاهزر وإنما تقطير للغة الشعر وغريلة للكلمات.

صفة مجازية صفة إيجاز صفة إطناب صفة تطويل «زائدة»

(1) لم يشر ابن الأثير أو غيره إلى هذا المعنى. وإن أشار إلى أن ثم إطنابا مجازيا. المثل السائر 2/ 124.

69 5 1

3

1- صفة الإيجاز:

وردت في قصيدة طرفة في ثلاثة مواضع:

34.أَلَمْ تَرَ أَنَّ العَيْنَ فَاضَتْ سِجَامُهَا   من الدمع حَتَّى لَمْ يَكَدْ جَفنُهَا يُغضِـي

35.كَأَنَّ مُجَاجَ السُّنْبُلِ الوَرْثِ فِيهِمَا   أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ فِي وَرَقِ الحِمْضِ

36.كَمَا يَنظُرُ الوُرَّادُ خَيْلًا سَرِيعَةً   مُقَيَّدَةً تَنْدُو إِلَى الحِلْسِ والغَرْضِ()

59.فَلا أَرْفِدُ المَوْلَى العَنُودَ نَصِيحَتِي   إِذَا هُوَ لَمْ يَجْنَحْ إِلَيَّ وَلَمْ يُفْضِ

ويبدو من خلال سياق الأبيات أن صفات الخيل متمكنة في موضعها لا يمكن حذفها. فالموقف الذي يصوره الشاعر في البيت (36) يبعث الألم في النفوس الشريفة أيًا كان أصحابها من خلال «ال» الجنسية التي تشمل جنس الوراد. وذلك من خلال المفارقة بين خيل سريعة مقيدة وهي تبدو حزينة راكدة تحت الأغطية الغليظة مشدودة بالأحزمة ومكانها الطبيعي عالم الحرية من حرب ونزهة وصيد ورعي.

فإذا حذفنا الصفة الأولى «سريعة» أو الثانية «مقيدة» لن يتحقق المعنى الذي يريده الشاعر. وجرب أن تحذف الصفة الأولى «كما ينظر الوراد خيلا مُقَيَّدَةً تَنْدُو إِلَى الحِلْسِ والغَرْضِ» وسيفقد المعنى شطرًا من جماله بل جماله كله، لأن الخيل في مجال الحياة الطبيعية تقيد وتغطى دون أن تجلب الحزن. وأما عند إضافة الصفة الأولى يتحقق غرض الشاعر على مستويين. الأول: التمثيل لحاله وهوالشاعر الفارس الذي يقيد انتظارًا لإعدامه ولم يهب قومه لفدائه أو نصرته، والثاني: استدرار عطف الآخرين الذين يألمون لمرأى ذلك الحيوان الفاتن «الجواد» ولاحظ أنه حيوان. كما أن استخدام الشاعر للنكرة خيلا التي تفيد العموم جعل مرأى أي خيل هذه صفتها وذاك موضعها تستحق الرثاء فأي ألم يحسه المرء تجاه إنسان لا حيوان وقع في هذا الموقف الضيق الكئيب.

وفي قوله:

59.فَلا أَرْفِدُ المَوْلَى العَنُودَ نَصِيحَتِي إِذَا هُوَ لَمْ يَجْنَحْ إِلَيَّ وَلَمْ يُفْضِ

وفيه يعلق الشاعر إسداء النصح للمولى العنود على تودد ذلك العنود له. وإذا حذفنا الصفة تغير المعنى فصار «فلا أرفد المولى نصيحتي...» لأن امتناع طرفة عن نصح المولى أي مولى، لا يؤدي الغرض الذي رمى إليه الشاعر، إذ ينصرف المعنى حينئذ إلى التجبر، والتطاول الذي يجعل الناس ضعفاء أذلاء محتاجين إلى الشاعر المتغطرس المتعال.

ولكن الصفة «العنود» حددت نوعا من الموالي. فطرفة يبذل ماله ونصحه لكل أحد في القبيلة يقول:

8.وَأَمْنَحُهُ مَالِي وعِرْضِـي ونُصْرَتِي وَإِنْ كَانَ مَحْنِيَّ الضُّلُوعِ عَلَى بُغْضِ

ولكن العنود لابد أن يلجأ أولا للشاعر ويفضي له بمكنون صدره حتى لا يبدو طرفة متطفلا عليه بإسداء النصح أو التدخل فيما لا يعنيه هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ثم دلالة على إحساس الشاعر بفرادة نفسه ونفاسة عقله لأنه أهل لإسداء النصح.

وتبدو الصفات في بيت الأسود بن يعفر مما يعز حذفه:

تغنيه بحاء (1) الغناء مجيدة بِصَوْتٍ رَخِيمٍ أَوْ سَمَاعٍ مُرَتَّلِ

فالمغنية ليست أي مغنية بل صناع مجيدة الغناء، وتنوع في أداء الغناء بين صوت «رخيم» رقيق شجي طيب النغمات(2) وآخر «مرتل» فيه التأني والتمهل وتبيين الحروف والحركات(3) وهاتان صفتان لا يمكن حذفهما. وأما صفة «مجيدة» فيمكن عزوها إلى الصفة الإطنابية لأن من يكن أداؤها متلونا هذا التلون فلابد أن يكون مجيدا.

2- الصفة الإطنابية:

وهي صفة تؤدي دورًا دلاليًا هاما في الشعر عدها ابن الأثير وكوين وسيلة تميز اللغة الشعرية لأنها تفسح للشاعر مجال القول(4) ومنها قول عدي بن زيد:

---

(1) بح: بحاحًا، غلظ صوته وخشن، والبحة: تصنع في غناء. المعجم الوسيط.
(2) اللسان.
(3) نفسه.
(4) ابن الأثير ج 2/ 72، وبناء لغة الشعر، 173.

24.أتاكَ بأَنَّني قَد طالَ حَبْسِي فلَمْ تَسْأَلْ بِمَسْجُونٍ حَرِيبِ
25. وما لي ناصرٌ إلَّا نِساءٌ أرامِلُ قد هَلَكْنَ مِنَ النَّحيبِ
31.فهَلْ لكَ أنْ تَدارَكَ ما لَدينا ولا تُغْلَبْ على الرُّشْدِ المُصِيبِ
32.وإنِّي قد وَكَلْتُ اليومَ أَمْرِي إلى رَبٍّ قريبٍ مُستجيبِ

وترد الصفات في معرض استعطاف عدي للملك، فيصف الشاعر سجين الملك بأنه «حريب» فقير جرد من ماله وعقاره. ويصف نساءه بالأرامل وكأن السجن قد قتل الشاعر فالغياب القسري لون من ألوان الموت.

ويتمنى الشاعر على الملك ألا يحيد عن الرشد المصيب للحقيقة...ولا يجد الشاعر إلا اللجوء إلى الرب القريب المستجيب للمأزومين والمظلومين.

وسنلاحظ إمكانية حذف هذه الصفات «مسجون حريب - نساء أرامل- الرشد المصيب - رب قريب مستجيب» ولكن وجودها غلل الموصوف بما يجلب العطف فيما تعلق باستعطاف الملك، والضراعة، والثقة بالله في دعائه للرب.

وفي أبيات دويد بن زيد:

اليومَ يُبْنَى لدُوَيْدٍ بَيْتُهُ   لَوْ كانَ للدَّهْرِ بِلًى أَبْلَيْتُهُ
أوْ كان قِرْنِي واحدًا كَفَيْتُهُ   يَا رُبَّ نَهْبٍ صالحٍ حَوَيْتُهُ
ورُبَّ غَيْلٍ حَسَنٍ لوَيْتُهُ   ومِعْصَمٍ مُخَضَّبٍ ثَنَيْتُهُ

ونجد أن الصفة تحدد الموصوف تحديدا يرتفع بالموصوف من المألوف إلى الفرادة والتميز، فالشاعر لا يحوز أي نهب ولكنه النهب الصالح «الشيء الذي هو إلى الكثرة» ولا يرضى من النساء إلى بصاحبة الغيل الحسن «الساعد الممتلئ الريان» كناية عن الشباب والنعمة التي ترفل فيهما تلك الفتاة. بل يتعدى ذلك إلى وصف صاحبته بأنها صاحبة معصم مخضب ودلالة ذلك فيما يذهب العلامة محمود شاكر- أنه يفتن حديثة العهد بالزواج عن زوجها(1).

لعبت إذن الصفة الإطنابية دورها في خلق الصورة التي اختلفت دلالتها باختلاف السياق. وكانت عاملًا نشطاً في خلق دلالات هامشية أو فائض دلالي ساعد الشاعر في الوصول إلى هدف الفن الأساسي وهو التأثير.

---

(1) طبقات الشعراء 1/ 32.

3- الصفة الزائدة «صفة التطويل»:

كان عدد هذه الصفة مقارنة بالصفات الأخرى قليلا فقد وردت ثلاث مرات. ولا عجب في ذلك عند قوم كان الشعر مجدهم ومعجزتهم الخالدة.

وجاءت في قصيدة ساعدة بن جؤية في موضعين:

إذا ما زار مجنأة[1] عليها ثِقالُ الصَّخرِ وَالخَشَبُ القَطِيلُ
وَلَوْ أنَّ الذِي يُتَّقَى عليه بضَحْيانٍ أشَمَّ، به الوُعولُ
عِذاةٍ ظَهْرُهُ نَجْدٌ عليه ضَبابٌ تَنْتحيه الرِّيحُ مِيلُ

والصفة الأولى «القطيل» أي الخشب المطوع لم تضف إلى المعنى شيئًا، فكل خشب يجعل فوق القبور مقطوع. وكذلك الضباب لم تضف إليه الصفة «ميل» جديدا فالريح هي التي تطوح الضباب.

وفي قول عبد يغوث بن صلاءة:

وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيراً يَمَانِيَا

فصفة عبشمية تنسب المرأة إلى عبد شمس ولم تزدها توضيحًا أو تأثيراً إلا أن يكونفي نسبها مايشين.

---

(1) قبرًا مسنَّما.

والحمد لله أولا وآخرا

* * *

جداول الباب الثاني

جدول (11-1) التشبيه البليغ(1)

العدد	الشاعر	البيت ورقمه	المشبه	المشبه به	حسية ومعنوي طرفا التشبيه	
1	طرفة	4. وَإِنِّي لَحُلْوٌ لِلْخَلِيلِ وإنَّني	الشاعر	حلو للخليل	حسي	حسي
2		لَمُرٌّ لِذِي الأَضْغَانِ أَبْدِي لَهُ بغضِ	الشاعر	مر للمبغض	حسي	حسي
3		28. وَقَدْ عَلِمُوا أَنِّي شَجًا لِعَدوِّهِمْ وأني على شحنائهم كثر ما أغضي	الشاعر	شجا	حسي	حسي

---

(1) قسم التشبيه:
(أ) بليغ: يحذف منه وجه الشبه والأداة.
(ب) باعتبار الأداة: 1- المرسل: وتكون الأداة مذكورة، 2- مؤكد: محذوف الأداة.
(ج) باعتبار وجه الشبه: 1- مجمل: وهو ما لم يذكر فيه وجه الشبه، ومنه ما يذكر فيه وصف المشبه به وحده أو المشبه وحده. 2- مفصل: ويذكر فيه وجه الشبه.

4		49. أَبَا مُنْذِرٍ كَانَتْ غُرُورًا صَحِيفَتِي وَلَمْ أُعْطِكُمْ فِي الطَّوْعِ مَالِي وَلَا عِرْضِي	الصحيفة	غرور	حسي	حسي
5		57. وَتُلْبسُ قَوْمًا بِالْمُشَقَّرِ وَالصَّفَا شآبيب موت تستهل ولا تغضي	الموت	المطر «شآبيب»	معنوي	حسي
6	الأفوه الأودي	أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي غَرَرْ وَمَا خِلْتُ يُجْدِينِي الشِّفَاقُ وَلَا الْحَذَرْ	الشاعر	غرر	حسي	معنوي
7	أبو ذؤيب	12.فَكُنْت ذَنُوب الْبِئْرِ لَما تَبَسلت وَسَرْبَلت أَكْفَانِي وَوَسَدت سَاعِدِي	الشاعر	ذنوب البشر	حسي	حسي

8	عبد يغوث	14.وقد عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَةُ أَنَّنِي أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عليه وعادِيَا	الشاعر	ليث	حسي	حسي
9	ساعدة بن جؤية	2.تَحوَّبُ قد تَرى أَنِّي لَحِمْلٌ على ما كان مُرْتقَبٌ ثَقِيلُ	الشاعر	حمل ثقيل	حسي	حسي
10	امرؤ القيس بن حجر	3. وَصَيَّرَني القُرْحُ في جُبَّةٍ تُخَالُ لَبيسًا وَلَمْ تُلْبَسِ	القرح	جبة	حسي	حسي
11		2. عَصَافِيرٌ وَذِبَّانٌ... وَدُودٌ وَأَجْرَأُ من مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ	البشر	عصافير	حسي	حسي
12			=	ذبان	حسي	حسي
13			=	دود	حسي	حسي
14			=	أجرأ من مجلحة الذئاب	حسي	حسي

15	لبيد	وَفِيمَنْ سِواهُمْ مِن مُلوكٍ وسُوقةٍ دَعائِمُ عَرْشٍ خانَهُ الدَّهرُ فانْقَعَرْ	ملوك وسوقة	دعائم عرش	حسي	حسي
16	امرؤ القيس بن عابس	قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ	قف	وقوف حابس	حسي	حسي
17	عدي بن زيد	ففزت عليهم لما التقينا بتاجك فوزة القدح الأريب	فزت	فوزة القدح	معنوي	معنوي

جدول (2-11)

التشبيهات المرسلة

1- الكاف

م	الشاعر	البيت ورقمه	مشبه	مشبه به	حسية ومعنوية طرفا التشبيه		وجه مفصل	الشبه مجمل
1	أبو ذؤيب	3.أَقَبَّا الكُشُوحِ أَبْيَضَانِ كِلَاهُمَا كَعَالِيَةِ الخَطِّيِّ وَارِي الأَزَانِدِ	رجلان شريفان	عالية الخط	حسي	حسي	-	*
2		8.وَقَد أَرسَلُوا فُرَّاطَهُمْ فَتَأَثَّلُوا قَلِيبًا سَفَاهَا كالإمَاءِ القَوَاعِدِ	تراب القبر	الإماء القواعد	حسي	حسي	-	*

3	ساعدة بن جؤية	14.لها خُفَّانِ قد ثُلِبَا ورأسٌ كرأسِ العَوْدِ شَهْبَرَةٌ نَؤُولُ	رأس الضبع	رأس العود	حسي	حسي		*
4 5		16. كمشي الأقبل الساري عليها عِفاءٌ كالعَبَاءةِ عَفْشَلِيلُ	حركة مشي الضبع شعر الضبع	كمشي الأقبل الساري عباءة عفشليل	حسي حسي	حسي حسي		* *
6	سعية	8.إنَّ امْرَأً أَمِنَ الحَوَادِثَ جَاهِلًا وَرَجَا الخُلُودَ، كَضَارِبٍ بِقِدَاحِ	رجل أمن الحوادث	ضارب بقداح	معنوي	حسي		*

7	امرؤ القيس بن حجر	4.تَرَى أَثَر القُرْح في جِلْدِهِ كَنَقْشِ الخَوَاتِمِ في الجِرْجِسِ	القرح	نقش الخواتم	حسي	حسي		*
89	حاتم	5.وما دارعٌ إلا كآخَرَ حاسِرٍ وما مقتر إلا كآخر ذو وفر	الحاسر الفقير	الدارع ذو الوفر	حسي معنوي	حسي معنوي		*
10	لبيد	في رَبْرَبٍ كَنِعَاجِ صَا رَةَ يَبْتَئِسْنَ بِمَا لَقِينَا	النساء	نعاج صارة	حسي	حسي		*

11	عدي بن زيد	26.يُحَدِّرْنَ الدُّمُوعَ على عَديٍّ كَشَنٍّ خَانَهُ خَرْزُ الرَّبيبِ	دموع النساء	قرية بالية يتسرب منها الماء	حسي	حسي	تمثيل
12	الأسود بن يعفر	4، 5 راجع الديوان	يومه	كوارده على غير منهل	معنوي	حسي	تمثيل

2- كأن

1	حاتم الطائي	وأسمر خطيًّا كأن كعوبه نوى القسب قد أربى ذراعًا على العشرِ	عقد رمح	نوى القسب	حسي	حسي	-	*
2	يزيد بن خذاق	5. وطيَّبوني وقالوا أيُّما رجلٍ! وأَدرجوني كأني طيٌّ مِخراقِ	الشاعر	على المخراق	حسي	حسي	-	*
3	طرفة	34. أَلَمْ تَرَ أَنَّ العَيْنَ فَاضَتْ سِجَامُهَا من الدمع حتى لم يكد جفنها يغضي	العين يجري دمعها	كأن النبات الحار بها			-	

	طرفة	35. كَأَنَّ مُجَاجَ السُّنْبُلِ الوَرْثِ فِيهِمَا أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ فِي وَرَقِ الحِمْضِ			حسي	حسي		
4	امرؤ القيس بن حجر	1. أَلِمَّا عَلَى الرَّبعِ القَدِيمِ بِعَسْعَسَا كَأَنِّي أُنَادِي أَو أُكَلِّمُ أَخْرَسَا	الربع	إنسان أخرس	حسي	حسي	-	*
5	عدي بن زيد	3، 4. كَأَنَّ مآتمًا باتَتْ عليهِ خَضَبْنَ مَآلِيًا بِدَمٍ صَبِيبِ	الجبل ينهمر عليه المطر	النساء يذرفن الدموع ويخضبن المآلي	حسي	حسي		

3- كما

م	الشاعر	البيت ورقمه	المشبه	المشبه به	حسية ومعنوية طرفا التشبيه		وجه الشبه مفصل مجمل	
1		وَاسْتَنْقَذَ الْمَوْلَى مِنَ الْأَمْرِ بَعْدَمَا يزلُّ كما زلَّ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ						
2	طرفة	42. رَدِيتُ وَنَجَّى الْيَشْكُرِي حِذَارُهُ وَحَادَ كَمَا حَادَ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ	المولى الصديق المهجو	البعير يزل ويحيد عن المكان الزلق	ح سي	حسي	-	*
3		51. أَبَا مُنْذِرٍ رُمْتَ الْوَفَاءَ فَهِبْتَهُ وَحُدْتَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرُ عَنِ الدَّحْضِ						

4		36. كَمَا يَنظُرُ الوُرَّادُ خَيْلًا سَرِيعَةً مُقَيَّدَةً تَنْدُو إلَى الحِلْسِ والغَرْضِ	الشاع ر	خيل سريع ة مقيد ة	ح سي	حسي	تمث يل	تمث يل
5	عدي بن زيد	13.أُعَالِنُهُمْ وَأُبْطِنُ كُلَّ سِرٍّ كَما بينَ اللِّحَاءِ إلى العَسِيبِ	السر	كَما بينَ اللِّحَاءِ إلى العَسِ يبِ	مع نوي	حسي	-	*
6	الأف وه الأود ي	3.وجاء نساء الحي من غير أَمْرَةٍ زفيفًا كما زَفَّت إلى العَطَن البقر	حركة النس اء	زفيف البقر	ح سي	حسي	-	*

7	امرؤ القيس بن حجر	8.يَرِعْنَ إلى صَوْتِي إذا ما سَمِعْنَهُ كما تَرْعَوِي عِيطٌ إلى صَوْتِ أَعْيَسا	النساء يسمعن صوت الشاعر	العيط ترعوي	حسي	حسي		*
8	بشر بن أبي خازم	11.سَمَوْتُ لهُ لِأَلْبِسَهُ بِزَحْفٍ كَما لفتْ شَآمِيَّةٌ سَحَابَا	جيش بشر	الرياح تلف السحاب	حسي	حسي	تمثيل	تمثيل

4- مثل

1	حاتم	4- وما أَهْلُ طَوْدٍ مُكْفَهِّرٍّ حُصُونُهُ مِن المَوْتِ إلا مِثْلُ مَنْ حَلَّ بالصُّحْرِ	أهل الطود	من حل بالصحر	حسي	حسي	-	*
2		11- يَجِد فَرَسًا مِثلَ القَنَاةِ، وَصَارِمًا حُسَامًا إذَا مَا هُزَّ لَم يَرْضَ بِالهَبْرِ	فرس	قناة	حسي	حسي	-	*

5- التشبيه باستخدام الفعل

1	بشر بن أبي خازم	10.فَإِنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ َزْحٍف يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْوًا ضَبَابَا	النقع والغبار	الضباب	حسي	حسي	-	*

جدول رقم (12-1) الاستعارة المكنية(1)

العدد	الشاعر	البيت ورقمه في القصيدة	المشبه	المشبه به المحذوف	لازمه	مجردة	مرشحة	مطلقة

(1) الاستعارة المرشحة: هي التي يذكر فيها ملائمات المشبه به.
الاستعارة المجردة: هي التي يذكر فيها ملائمات المشبه.
الاستعارة المطلقة: هي التي يذكر فيها ملائمات المشبه والمشبه معا.

1	حاتم الطائي	3. وَإِنِّي لَأَستَحيِي مِنَ الْأَرْضِ أَن تَرَى بها الناب تمشي في عشياتها الغبر	الأرض	الإنسان	أستحيي	بها الناب	-	-
2 3		4. وَعِشْتُ مع الأقْوَامِ بِالفَقْرِ والغِنَى سَقَانِي بكَأْسَي ذَاكَ كِلْتَاهُمَا دَهْرِي	الفقر والغنى الدهر	شراب ساقي	سقاني سقاني		كأسي كأسي	- -
4 5	دويد بن زيد	1. أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا 2. والدَّهرُ ما أصلَح يومًا أفسدَا	الدهر الدهر	جزار عدو خبل	ألقى أصلح وأفسد	-	رجلا ويدا -	- *

67	لبيد	4.وَفِيمَنْ سِواهُمْ مِن مُلوكٍ وسُوقةٍ دَعائِمُ عَرْشٍ خانَهُ الدَّهرُ فانْقَعَرْ	الدهر العرش	إنسان خائن النخيل الثابت	خانه انقعر	-	- -	* *
8	طرفة	1. أَلَا اعْتَزِلِينِي الْيَوم خَوْلَةُ أَو غُضِّي فقد نَزَلتْ حَدْباءُ مُحكَمةُ العَضِّ	الحدباء «المصيبة»	الحيوان المتوحش	العض	-	-	*
9		2. أَزَالَتْ فُؤَادِي عَنْ مَقَرِّ مَكَانِهِ فَأَضْحَى جَنَاحِي الْيَوْمَ لَيْسَ بِذِي نَهْضِ	الشاعر	طائر	جناحي	-	ليس بذي نهضي	-

10		9. وَيَغمُرُهُ حِلْمِي وَلَوْ شِئْتُ نَالَهُ عَوَاقِبُ تَبْرِي اللَّحْمَ مِنْ كَلمٍ مَضِّ	الحلم	الماء	يغمره	-	-	⋆
11 12		14. وَأَبْذُلُ مَعرُوفِي وَتَصْفُو خَلِيقَتِي إِذَا كَدَرَتْ أَخْلَاقُ كَلِّ فَتًى مَحضِ	خليقتي أخلاق	الماء الماء	تصفو كدرت	-	- -	⋆ ⋆
13		41. هُمَا أَوْرَدَانِي الْمَوْتَ عَمْدًا وَجَرَّدَا عَلَى الْمَوتِ خَيْلًا مَا تَمَلُّ مِنَ الرَّكْضِ	الموت	الماء الآسن	أوردانى	-	-	⋆

14	بشر بن أبي خازم	3. فَإِنَّ أباكِ قَدْ لاقَى غُلامًا مِنَ الأَبْنَاءِ يَلْتَهِبُ التِهَابَا	الغلام	النار	يلت هب		التهابا	-
15		15. وَطَالَ تَشَاجُرُ الأَبْطَالِ فِيهَا وَأَبْدَتْ نَاجِذًا مِنْهَا وَنَابَا	الحر ب	وحش مفت رس	ناجذا ونابا	طال تش اجر الأب طال	- -	-
16 17 18	عدي بن زيد	1.أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ بَاتَ فِيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ شِيبِ	المك فهر بوارق الجبل	مكان للبي ات حيوا ن إنسان	بات يرتقي ن رءوس	-	- - -	* * *

19	**عيد يغوث**	**7. وَلَكِنَّنِي أَحْمِي ذِمَار أَبِيكُم وَكَانَ الرِّمَاح يَخْتَطِفْنَ الْمُحَامِيَا**	**الرماح**	**الطائر الجارح**	**يختطفن**	**المحاميا**	-	
20		**13. وَظَلَّ نِسَاءُ الحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا**	**النساء**	**الماء الآجن**	**ركدا**	**يراودن**	-	-

تابع الاستعارة المكنية

	الشاعر	البيت ورقمه	المشبه	المشبه به المحذوف	لازمه	مجردة	مرشحة	مطلقة
2122	المتلمس	1. خَلِيلَيَّ! إِمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُحْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ	مناياكما الدهر	الصخر إنسان قادر	زحزحت يزحزحه		يزحزحه -	

23		2. فَمُرَّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛ وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يَا قَبْرُ!	القبر	إنسان	أداة النداء «يا»	-	-	*
24		3. كَأَنَّ الذِي غَيَّبت لَم يَلهُ سَاعَة مِنَ الدَّهْرِ، وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ	الدنيا	شجر	ورق نضر	-	-	*

25		وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العِسِيفَانِ أَطْرَهَا إِسَارًا وَأَطْرًا، فَاسْتَوَى الْأَطْرُ وَالْأَسْرُ تُرَامِقُهُ المِقْلَادَ حَتَّى تَمَكَّنَتْ إِلَيْهِ طَوَالَ البَابِ مَرَّدَهُ النَّجَرُ فخاف، وقد حلت له من فؤاده مَحَلَّ جليل الشأن قدَّمه الأمرُ	الضمير العائد على القواس في ترامقه	العدو المتربص			حتى تمكنت	-
26	امرؤ القيس بن حجر	12. لقد طَمَح الطَّمَّاحُ من بُعْدِ أَرضِهِ لِيُلْبِسَنِي من دائهِ ما تَلَبَّسَا	الداء	الرداء	يلبسني		ما تلبسا	-
27 28		2. إلى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَت عُرُوقِي وَهَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي	الموت الشباب	لص ثياب	يسلبني يسلبني		- -	* *

29		11. أَرَجِّي مِنْ صُروفِ الدَّهْرِ لِينًا ولَمْ تَغْفُلْ عن الصُّمِّ الهِضَابِ	صروف الدهر والضمير في لم نغفل	عدو خبيث قاهر	لم نغفل	-	-	*
30	سعية بن الغريض	وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها أَطفَأْتَ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ	رماح الشاعر	ماء	أطفأت		-	*
31	امرؤ القيس بن عابس	1. قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْوَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ 2.لَعِبَتْ بِهِنَّ الْعَاصِفَاتُ الرَّائِحَاتُ مِنَ الرَّوَامِسْ	العاصفات	الحيوان اللاهي	لعبت	الرائحات من الروامس	-	-

32 33 34 35	الأسود بن يعفر	1.أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ مِن مُتَعَلِّلِ سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ 2.فَمَا زَالَ مَدْلُولًا عَلَيَّ مُسَلَّطًا ببؤسي ويغشاني بناب وكلكل	الدهر	وحش	ناب وكلكل	-	مدلول مسلط	-
		3.فَأَلْفَى سِلَاحِي كَامِلًا فَاسْتَعَارَهُ لِيَسْلُبَنِي نَفْسِي أَمَالِ بْنَ حَنْظَلِ	الدهر الدهر النفس	إنسان خائن لص متاع نفيس	استعاره يسلبني يسلبني	- - -	- -	* * *

جدول (12-2) الاستعارة التصريحية

العدد	الشاعر	البيت ورقمه	المصرح به	المحذوف	القرينة المانعة	مجردة	مرشحة	مطلقة
1	طرفة	38. أَلَا أَبْلِغَا بَكْرَ العِرَاقِ بْنَ وَائِلٍ بكأس سقى النصري شاربها رمض	كأس	العذاب	رمض	-	شاربها	-
2		57. وَتُلْبسُ قَوْمًا بِالمُشَقَّرِ وَالصَّفَا شآبيب موت تستهل ولا تغضي	تلبس	نصب النقمة	شآبيب موت	-	تستهل ولا تغضي	-

3		2. عَلَى نَاقَةٍ لَمْ يَرْكَبِ الفَحْلُ ظَهْرَهَا مُشَذَّبَةٌ أَطْرَافُهَا بِالمَنَاجِلِ	ناقة	خشبة الصلب	مشذبة أطرافها			
4 5	عدي بن زيد	2. تَلوحُ المَشْرَفِيَّةُ في ذُراهُ وَيَجْلُو صَفْحَ دَخْدَارٍ قَشِيبِ	المشرفية دخدار	البرق جبل	حالية حالية	-	- قشيب	* -
6		12. وكنتُ لزازَ خَصْمِكَ لَمْ أُعَرِّدْ وقد سَلَكُوكَ فِي يومٍ عَصيبِ	سلكوك	عذبوك أو أدخلوك	في يوم عصيب	-	-	*
7	بشر بن أبي خازم	6.فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بِشْرٍ فإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرَّدْهِ بابَا	بيت	قبر	حالية	-	بابا	-

8	سمية بن الغريض	4. وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها أَطفَأْتَ حَدَّ رمَاحِها برِمَاحِ	مشعلة	الحرب	رماحها	-	يشب وقودها	-
9	فروة بن عمرو	2.على نَاقَةٍ لَمْ يَضْرِبِ الفَحْلُ أُمَّهَا مُشَذَّبَةٌ أَطْرَافُهَا بِالمَنَاجِلِ				-	-	*

الضمائر وأنواعها جدول رقم (13)

م	الشاعر والقافية	ضمائر القافية				الغياب		نوع الضمير		مجموع	ملاحظات
		متكلم مفرد	متكلم جمع	مخاطب مفرد	مخاطب جمع	غائب مفرد	غائب جمع	بارز	مستتر		التعبير عن الذات بضمير الغائب
1	طرفة/ العض	97	9	27	5	65	26	153	76	229	1

2	عبد يغوث بن وقاص/ دلاليا	52	-	3	14	7	7	67	16	83	-
3	أبو ذؤيب الهذلي/ واقد	15	-	1	-	10	21	41	6	47	2
4	بشر بن أبي خازم/ الركابا	11	-	5	-	38	8	32	30	62	5
5	ساعدة بن جؤية/ الكلول	13	-	5	-	51	3	43	29	72	-

6	مشعث/ سراغ	3	-	3	-	6	2	12	2	14	-
7	سعية بن الغريض/ أنواحي	8	-	9	-	9	3	19	10	29	-
8	عدي بن زيد/ شيب	34	2	11	-	24	17	67	21	88	1
9	المتلمس/ الدهر	3	-	2	5	27	3	33	7	40	9

10	**امرؤ القيس / أخرسا**	**23**	**4**	**1**	**3**	**19**	**5**	**37**	**18**	**55**	**-**
11	**امرؤ القيس / الأخرس**	**4**	**-**	**2**	**-**	**5**	**-**	**6**	**5**	**11**	**1**
12	**الأسود بن يعفر/ يفعل**	**8**	**-**	**-**	**-**	**18**	**5**	**17**	**14**	**31**	**-**
13	**عمرو بن أحمر/ المكاويا**	**10**	**-**	**-**	**6**	**2**	**1**	**17**	**2**	**19**	**-**

14	أبو الطمحان القيني / الجوانح	8	-	-	3	-	2	13	-	13	-
15	لبيد/ مضر	2	-	-	11	11	6	22	8	30	7
16	طرفة/ راجل	-	-	-	-	3	-	2	1	3	-
17	امرؤ القيس / الشراب	22	9	1	-	5	-	21	16	37	-

18	الأفوه الأودي/ الحذر	10	-	-	5	18	5	33	5	38	7
19	الشنفرى الأزدي / أم عامر	7	-	1	2	1	1	10	2	12	-
20	امرؤ القيس بن عابس / آئس	1	-	5	2	-	1	8	1	9	-

21	فروة بن عمرو/ القروان	11	-	5	-	3	-	15	4	19	-
22	فروة بن عمرو/ الرواحل	-	-	-	-	3	-	3	-	3	1
23	لبيد/ اللائمينا	13	1	21	-	14	22	48	23	71	4
24	زهير بن جناب / بنيه	10	-	-	5	11	-	17	9	26	1

25	**دويد بن زيد/ أبليته**	**6**	**-**	**-**	**-**	**6**	**-**	**12**	**-**	**12**	**-**
26	**له أيضا/ ويدا**	**1**	**-**	**-**	**-**	**6**	**-**	**3**	**4**	**7**	**-**
27	**المستو غر/ مئينا**	**4**	**2**	**-**	**-**	**6**	**-**	**8**	**4**	**12**	**-**
28	**حاتم الطائي / غمر**	**9**	**4**	**4**	**-**	**14**	**1**	**20**	**12**	**32**	**-**

29	امرؤ القيس / عسيب	1	3	-	-	-	-	4	-	4	-
30	امرؤ القيس / الغيظ	3	-	-	-	1	-	3	1	4	-
31	يزيد بن خذاق / واقي	6	1	3	-	1	11	20	2	22	-
32	أفنون التغلبي/ الحوازيا	4	-	6	-	5	1	11	5	16	-

33	المسجاح/ أبيد	5	-	-	-	4	-	6	3	9	-
34	حاجز الأزدي / القرائب	7	-	-	1	2	-	9	1	10	-
35	الأسود بن يعفر/ تغريد	3	-	-	-	2	4	8	1	9	1
	المجموع النهائي	414	35	115	62	397	155	840	338	1178	40

الملحق

ديوان رثاء الذات

مقدمة

هذا ما وقع للدارس من شعر رثاء الذات في العصر الجاهلي، في إطار المفهوم الذي حدده في مدخل هذه الدراسة، وما وصل إليه جهده ويده، وقد يتوسع البعض في هذا المفهوم فيدخل فيه نصوصاً أخرى.وقد اقتصر عملي في اختيار أنسب الشروح فيما هو مشروح منها في مصادره، وشرح ما لم يشرح منها- كقصيدة الأسود بن يعفر ومُقَطَّعَته في مجموع شعر الأعشى والأعشيين الآخرين، وقصيدة الأفوه الأودي ضمن الطرائف الأدبية وغيرها من النصوص التي جاءت عارية من الشرح- مستعينا بالمعاجم القديمة الموثقة. وقد تدخلت أحيانا فيما هو مشروح بالفعل ليزيل وهمًا أو يحقق معنى ينسجم مع بناء الشعر*.

وذكرت مناسبات القصائد في المواضع التي تهيأ لي فيها معرفة ملابسات إنشائها، لاسيما وقد وقع عالم جليل- المرزوقي (421 هـ) في مجانبة الصواب عند تحليله لمقطعة الشنفرى الأزدي، فظن أن الشاعر يخاطب أصحابه(1)

---

* ميزت ما أضفته بالعلامة : ((م))

(1) شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (421 هـــ)، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط 2، 1968، 2/ 447.

والحق أن الشاعر يخاطب أعداءه بعد أن وقع أسيراً في أيديهم، ولو رجع المرزوقي إلى «أسماء المغتالين» لمحمد بن حبيب (245 هـ) أو الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ت 356 هـ) لتغير تحليله للأبيات(1).

هذا وقد حالت بعض التصحيفات التي وقعت في بعض الأبيات دون فهم هذه الأشعار، فحاولت الوقوف على صحة هذه التصحيفات ومنها البيت الحادي عشر في قصيدة المتلمس الضبعي:

10. وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العِسِيفَانِ أَطْرَهَا إِسَارًا وَأَطْرًا، فَاسْتَوَى الْأَطْرُ وَالْأَسْرُ ()

11. تُرَامِقُهُ المِقْلادَ حَتَّى تَمَكَّنَتْ إِلَيْهِ طَوَالَ الباب مَرَّدَهُ الجُدْرُ (2)

12. فخاف، وقد حلت له من فؤاده مَحَلَّ جليل الشأن قدَّمه الأمرُ

والتصحيف: في كلمة «الجدر» وفسرها الشارح بالجدار وتبعه المحقق فقال الجدار: «الحائط»، ومعنى البيت الظاهر أن القوس تراقب الشاعر لتنفذ إليه، وقد اختفى منها خلف الباب، هذا الباب الوثيق الممرد «الأملس» ولا يملس الأبواب ويصنعها سوى النجارين، وفي اللسان النجار: صاحب النجر، وعلى ذلك يكون البيت:

(1) أسماء المغتالين، محمد بن حبيب (ت 245 هـ)، ضمن نوادر المخطوطات، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصـــور الثقافة، عدد 71، 2/ 250، والأغاني لأبي الفرج الأصـــفهاني، تحقيق / إبراهيم الأبياري، دار الشعب، 1972، 23/ 8391 وما بعدها.

(2) البيت في ديوان المتلمس، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1997، 262.

11. تُرَامِقُهُ المِقْلادَ حَتَّى تَمَكَّنَتْ إلَيْهِ طَوَالَ البابِ مَرَّدَهُ النَّجْرُ

ومن المواطن التي حدث فيها تصحيف كذلك، البيت الأول من مقطعة أفنون التغلبي وهو تصحيف قديم، وقع فيه ابن الأنباري (328 هـ) وتبعه المرحومان أحمد شاكر، وعبد السلام هارون والبيت في هاتين الطبعتين:

أَلَا لَستَ فِي شَيءٍ فَرَوْحًا مُعَاوِيَا وَلَا المُشفِقَات إذ تَبِعنَ الحَوَازِيَا

وقد أمسك ابن الأنباري عن تحليل شطر البيت الأول(1) ولكن المحققين؛ شاكر وهارون قالا: فروحًا أي كثير الفرح(2).

وليس في البيت ما يدعو بأي حال لمعنى الفرح، فالشاعر يأمر أخاه اشفاقًا عليه بالاستراحة من أمره، فالموت آتٍ لا محالة فلا داعٍ للموت حزنًا:

(1) شرح المفضليات، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري (328 هـ) تحقيق ليال «lyall»، نسخة مصورة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 1، 2000 م، 523 ولابن الأنباري، ترجمة في الفهرست لابن النديم 101 و102 وتوفي دون الخمسين.

(2) مفضليات، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط 7، د. ت، 261.

أما رواية ابن عبد ربه(328 هـ) معاصر ابن الأنباري(328 هـ) للبيت فقدجاءت:

أَلا لَستَ فِي شَيءٍ فَرَوْحَن مُعَاوِيَا (1)

ولا معنى للنون فيها إلا أن تكون خطأً إملائياً من الناسخ الذي تلقى الكتاب سماعًا وهذا ما نجده كذلك فيما أثبته الخطيب التبريزي (502 هـ) في شرحه للمفضليات:

أَلا لَستَ فِي شَيءٍ فَرَوحَن مُعَاوِيَا وَلا المُشفِقَات إِذ تَبِعنَ الحَوَازِيَا(2)

ثانيا: النصوص بين الأصالة والانتحال:

خلت مجموعة رثاء الذات التي اخترتها من القصائد والمقطعات المنتحلة فكلها مما لا تحوم حوله شبهة الانتحال.

---

(1) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، د. ت، 3/ 179.
(2) شرح اختيارات المفضل، الخطيب التبريزي (502 هـــ)، تحقيق د/ فخر الدين قباوة، دار الفكر، ودار الكتب العلمية، ط 2، 1987، 3/ 155 وما بعدها.

ولولا قصيدة طرفة الضادية التي تشكل سدس الأشعار، لاكتفى البحث بتخريج النصوص في هوامشها ولكن القصيدة تسوق البحث إلى هذا المكان الضيق الحرج، الانتحال(1).

وإذا كان الانتحال يأتي في صورة زيادة في نتاج الشاعر من أبناء قبيلته تدعيمًا لموقف ما، فإن قصيدة طرفة تثير قضية الانتحال بصورة معكوسة، فقد تعرضت بعض أبياتها- ممثلة في الفخر الشخصي- للإغارة من شاعر أموي من شعراء القرن الأول الهجري، وهي نقيصة لم تكن بالمستحدثة، فقد كانت تحدث جهارًا نهارًا في الشعر الجاهلي باقتباس بعض الشعراء أبياتاً لشعراء آخرين وتضمينها أشعارهم(2) ومثل هذا الاقتباس لم يكن نادراً لأنه شعر شفاهي قد تطغى الذاكرة فيه على الإبداع.

ولكن هذه الصورة تأخذ شكلها الفج عند بعض الشعراء الجاهليين أنفسهم كزهير بن أبي سلمى ذلك الشاعر الجاهلي الكبير- الذي أغار على مقطعة لشاعر جاهلي قديم يدعى قُراد بن حنش من شعراء غطفان(3). ونسبها لنفسه.

---

(1) قديمة هي قضية انتحال الشعر أشار إليها محمد بن سلام الجمحي (231 هـ) في طبقات فحول الشعراء بقوله: لما راجعت العرب رواية الشعر وذكرت أيامها ومآثرها استقلت بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من وقائعهم... فقالوا على ألسنة شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد، فزادوا في الأشعار التي قيلت وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون: طبقات الشعراء (1/ 46 و47).

وقد أجج نار فتنة الانتحال في بدايات القرن العشرين المستشرق الإنجليزي مرجليوث بمقالين صدرا (1905- 1916)، واكتملت صورتها عند طه حسين وقد وجه هذا الزعم بالكثير من الردود التي قللت من قيمته.

راجع بالتفصيل مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط 7. 1988. لاسيما الفصلين 352-376، 377-428.

(2) الشعر والشعراء 1/ 129 ويذكر أخذ الشعراء أبياتًا لامرئ القيس وتضمينها أشعارهم.

(3) طبقات الشعراء 2/ 733، الموشح، 59.

وتظهر ظاهرة الإغارة على الأشعار في القرن الأول الهجري عند شاعر كبير هو الفرزدق (20- 114 هـ) الذي لم يكن يغير على قصائد القدماء فحسب، بل كان يغير على أبيات الشعراء المعاصرين وجهاً لوجه(1) فيتنازلون له عنها كراهة التعرض لهجائه الذي كان يجر عليهم الخزي والهوان.فإذاكان الفرزدق وهو من هو في قوة شاعريته يغير على الأشعارفهل يعف شعراء أقل منه شاعرية عن ذلك. هذا هو السؤال الذي تطرحه الدراسة.

وقبل الشروع في الإجابة عنه نقف مع منهج الدارسين في التحقق من أصالة النصوص. أجمع الدارسون- عند دراسة قضية الانتحال سواء المتشككين في صحة الشعر الجاهلي أو المؤمنين بصحته على ضربين أساسيين من الضروب الموصلة إلى تدعيم آرائهم.

الأول: يتصل بالنقد الخارجي ويتعلق بالرواة وحظهم من الأمانة والثقة. والثاني: يتصل بالنقد الداخلي. وذلك بعرض القصيدة موضوع الانتحال على نتاج الشاعر لغةً وموضوعًا، فإذا اتفقت معه،

(1) استند أبو عمرو بن العلاء الفرزدق بعض شعره فأنشده:

كم دون مية من مستعمل قُذُفٍ ومن فَلاةٍ بها تستودع العيس

فقال أبو عمرو: أو هذا لك يا أبا فراس؟ فقال: اكتمها علي، فوالله لضوال الشعر أحب إلي من ضوال الإبل. الأغاني، 9804، والبيت للمتلمس.

وله حوادث مع ابن ميادة انظر الأغاني، 2/ 685، ومع جميل بن معمر الشعر العذري الأغاني/ 3461.

بل قال الأصمعي: تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة، وكان يكابر. وانظر: الموشح، 146.

فالقصيدة للشاعر وإن اختلفت فهي لغيره من الشعراء. وقد كان بعض الرواة ينسبون القصائد التي لم يرد سند لها من الرواية لأصحابها اعتماداً على الذوق الأدبي الذي يميزون به الأشعار(1)

ولكن البحث سينحي الذائقة الأسلوبية وينحو نحو النقد الموضوعي.

وعند محاولتنا لمعرفة صاحب هذه الأبيات المستلبة، سنقف مع النقد الخارجي والنقد الداخلي وسنبدأ بالشاعر الدعي- من بني أسد- أولاً ثم نعود إلى طرفة.

1- وردت الأبيات التي أغار عليها شاعر بني أسد أولاً في اختيارات أبي تمام (231 هـ) التي عرفت بالحماسة وكان عدد هذه الأبيات في شرح الحماسة للمرزوقي (421 هـ) ستة أبيات(2)،

(1) نسب الأصمعي قصيدة:

أم آل مية رائح أم مغتدي   عجلان ذا زاد غير مزود

للنابغة الذبياني ثم يقول: ليس عندي فيها إسناد وهي له حقاً. نقلاً عن مصادر الشعر الجاهلي، 275.

ويقول دي لوفر: «إن الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتًا من الشعر إن كانت لراسين Racino أم لكرناي Corneille راجع: الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، 60

(2) شرح ديوان الحماسة المرزوقي، نشره أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط 2، 1968، 3/ 1163، والأبيات هي 5، 6، 10، 12، 7، 8 على الترتيب من قصيدة طرفة المثبتة في شعر رثاء الذات.

وارتفعت إلى أحد عشر بيتا في شرح الحماسة للجواليقي (ت 540 هـ) منسوبة لبعض بني أسد(1).

ولكننا نقف على اسم هذا الشاعر في الأغاني وهو الحكم بن عبدل الأسدي ويذكر صاحب الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني (284- 356 هـ) منها ثلاثة أبيات(2). ونجد النص كاملاً في أربعة عشر بيتاً عند معاصره، أبي علي القالي (288- 356 هـ) في الأمالي(3). ويسوق كلا الرجلين الأبيات ذاكرا قصة إنشادها فيقول صاحب الأغاني: اجتمع الشعراء إلى الحجاج (40- 95 هـ)، وفيهم الحكم بن عبدل، فقالوا للحجاج: إنما شعر ابن عبدل كله هجاء وشعر سخيف، فقال له: سمعت قولهم فاستمع مني؟ فقال هات، فأنشده قوله:

---

(1) شرح ديوان الحماسة، الجواليقي، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996، 340/1، والأبيات هي البيت 5، 6، 10، 14، 11، 7، 8، 9، 16، 21 والأخير غير موجود بالقصيدة =المثبتة في ديوان رثاء الذات وهو:

وإني لسهل ما تغير شيمتي ... صروف ليالي الدهر بالفتل والنقض

[ومن الجدير بالذكر أن أبا تمام وشارحو اختياره لم يكونوا يعبئون بتمحيص أصحاب الأشعار، فقد كان هدف أبي تمام ومن بعده الشعر لا الرواية]، ومن ذلك أن أبا تمام كان ينسب الأشعار لغير أصحابها، راجع على سبيل المثال الحماسة الصغرى، حيث نسب أشعاراً لغير أصحابها في الصفحات 7، 12، 19، 36، 42 وغيرها. انظر: الحماسة الصغرى، تحقيق عبد العزيز اليمني الراجكواتي، وزاد في حواشيه محمود شاكر، دار المعارف، ط3،د. ت.

(2) الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري وآخرين، دار الشعب، 1968، 2/ 844، والأبيات الثلاثة هي 5، 6، 21 من قصيدة طرفة.

(3) الأمالي لأبي علي القالي، دار الكتب المصرية، ط 3، 2000، 2/ 261 والأبيات هي 5، 6، 10، 11، 12، 22، 13، 14، 16، 17، 7، 8، 9، 24 من قصيدة طرفة الضادية.

وَإنِّي لأَسْتَغْنِي فَمَا أَبْطَرُ الغِنَى وَأعْرِضُ مَيْسُورِي لِمَنْ يَبْتَغِي قَرْضِـي
وَأُعْسِرُ أَحْيَانًا فَتَشْتَدُّ عُسْرَتِي وَأُدْرِكُ مَيْسُورَ الغِنَى وَمَعِي عِرْضِـي

حتى انتهى إلى قوله:

وَلَسْتُ بِذِي وَجْهَيْنِ فِيمَنْ عَرَفْتُهُ ولَاَ البُخْلُ فَاعْلَمْ مِنْ سَمَائِي وَلَا أَرْضِـي

فقال الحجاج: أحسنت! وفضله على الشعراء بألفي درهم(1).

ويغير أبو علي قول الشعراء: «إنما شعر ابن عبدل كله هجاء وسخف» إلى قوله: «إنما شعر هذا في الفأر وما أشبهه»(2).

1- شخصية الحكم ابن عبدل وأسلوبه ونقاده:

وعندما نقف على ترجمة الحكم بن عبدل(3) الذي لم يلتفت إليه أحد فيما وصلت إليه يدى من المصادر- سوى صاحب الأغاني-

(1) الأغاني 2/ 844.
(2) الأمالي 2/ 261. وهي حقيقة تؤكدها النماذج التي ذكرت من شـــعره راجع: فهرس كتاب الحيوان للجاحظ وفهرس كتابه، البرصان والعرجان والعميان والحولان.
(3) توفي الحكم بن عبدل فيما يقرب من 110 هـــ نقلا عن العصر العباسي الأول، د/ شوقي ضيف، وولد قبل 65 هـ لأنه رثى بعض قومه في الطاعون الجارف الذي وقع في البصرة سنة 65 هـ. راجع، تاريخ الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 4، 5/ 612.

سنجد أنه يترجم له ليس لقوة الشاعرية ولكن بحثًا في الإمتاع والطرافة فليس في شعر ابن عبدل ألحان أو غناء. ويقول الأصفهاني: «شاعر مجيد مقدم في طبقته، هجاء خبيث اللسان، من شعراء الدولة الأموية، وكان أعرج أحدب، ومنزله ومنشؤه بالكوفة»(1).

وقول الأصفهاني شاعر مجيد مقدم في طبقته فيه من الغلو ما فيه، فالشاعر متواضع القيمة يقول الجاحظ: وهو خبير نقادة للشعر «وفي مثل ذلك يقول ابن عبدل- إن كان قاله- وإنما قلت هذا لأن الشعر يرتفع عنه. والشعر قوله:

نعم جارُ الخنزيرة المرضع الغر ثا إذا ما غدا أبو كلثومِ
ثاويا قد أصاب عند صديقٍ من ثريدٍ ملبَّقٍ مأدوم
ثم أنحى بجعرةٍ حاجب الشـ ـمس فألقى كالمِعْلفِ المَهْدومِ
بضريطٍ ترى الخنازير منه عامداتٍ لتلِّه المركومِ (2)

---

(1) الأغاني 2/ 822.
(2) الحيوان، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، 1/ 236. الغرثي: الجوعي: مأدوم: ملين بالدسم.

انتهى قول الجاحظ. فأي إجادة ارتآها- أبو الفرج- في نتاج هذا الشاعر الذي رأى فيه بعضهم أنه أول شاعر برز في اتجاه- الفكاهة والإضحاك- من خلال ما هيأته له صفاته الخِلقية والخُلقية، فقد كان أعرج أحدب لا تفارقه العصا، فجعل من هذه العاهة مادة للإضحاك(1) واعتبره آخرون، زعيم المدرسة العابثة الماجنة التي صيرت ذلك العبث بابًا من أبواب الفن»(2).

وقال عنه الجاحظ (150- 255 هـ) وهو أقرب رواة شعره- زمناً: وقد كان الحكم بن عبدل قد خافه الناس، وهابته الأمراء بعد هجائه لمحمد بن حسان، فكان بعد ذلك لا يغشى أبوابهم، ولكنه يكتب على عصاه حاجته، ويبعث بها غلامه فيدخل الحاجب العصا وتقضى حاجته، والناس والشعراء محجوبون، فلما رأى الشعراء- يحيى بن نوفل ، وحمزة بن أبيض وابن حشرج [وكلهم من الشعراء النكرات] ما صنع الحاجب بعصا الحكم وهو بمزجر كلب استنكروا ذلك(3).

تلك إذن طبقته، مجموعة من الشعراء المجاهيل.

والسؤال ما زال قائمًا هل تصلح مثل تلك الشخصية الهزلية الماجنة العابثة للفخر بالذات؟!. ولا يعيننا منهج البحث أن نتوسع في إيراد أشعاره لخبثها وبذاءتها.

---

(1) شعراء بني أسد، محمد عثمان علي، دار الأوزعي، بيروت، ط 1، 1986، 441، 442، بتصرف.
(2) البخلاء، الجاحظ تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، د. ت، 425.
(3) البرصان والعرجان والعميان، والحولان، الجاحظ، تحقيق/ عبد السلام هارون الهيئة العامة لقصور الثقافة 1998، 334/1.وبمزجر كلب يعني: بمنزلة كلب.

2- ولد الحكم بن عبدل وعاش في الكوفة التي تنفتح على صحراء الجزيرة والتي عدت هي والبصرة القاعدة الحضارية التي يأوي إليها رواة الشعر وحملة الأخبار، ولعل ابن عبدل وقع على قصيدة طرفة مع عمرو بن هند لدى أحد هؤلاء الرواة فحفظها وتأثر بها وعندما رثى بعض أهله الذين هلكوا في الطاعون الجارف (65 هـ) الذي وقع في البصرة في أربعة أبيات ضادية لم يستطع أن يفلت من حبال هذا التأثر فقال فيما يرويه صاحب الأغاني بسنده:

أبعد بني زرٍّ وبعد ابن جندل	**وعمرو أرجي لذَّة العيش بالخفضِ**
مَضَوْا وَبَقِينَا نَأْمَلُ العَيْشَ بَعْدَهُمْ	**ألا إن من يبقى على إثر من يمضي**
فقد كان حولي من جيادٍ وسالمٍ	**كهولٌ مساعيرٌ وكل فتًى بضِّ**
يرى الشُّحَّ عارًا والسماحة رفعةً	**أغرَّ كعود البانةِ الناعم الغض (1)**

والبيتان الأولان هما بيتا طرفة بتحوير: يقول طرفة:

أبعد بني ذرى بن عبدل إذ غدى	**بِهِمْ، مَنْ يُرَجِّي لَذَّةَ العَيْشِ بالخَفْضِ**
مَضَوْا وَبَقِينَا نَأْمَلُ العَيْشَ بَعْدَهُمْ	**أَلَا سَارَ مَنْ يَبْقَى عَلَى إِثْرِ مَنْ يَمْضِي**

---

(1) الأغاني، 829/2.

وثمة حقائق فنية تتضح من قراءة شعر ابن عبدل في الأغاني وغيرهامن المصادر:

- لا تنبئ الأشعار التي رويت له في الأغاني أوكتب الجاحظ عن شاعر له قيمة فنية كبيرة، فهي عادة قطع لا تزيد عن عشرة أبيات والقصيدة الوحيدة التي طالت له، وكانت في هجاء محمد بن حسان بن سعد عامل الخراج في الكوفة، امتد نظمها بطول حياة الشاعر(1).

- ومع قصر نفس ابن عبدل في نظم الشعر- نعني بقصر النفس طول القصيدة كان يقع في أخطاء تتعلق بالقافية، فيقع في الإقواء، في مُقطَّعتين قصيرتين الأولى خمسة أبيات، والثانية في ثلاثة أبيات(2).

- إن معظم شعره الذي ضاع أغلبه لضآلة قيمته الفنية يدور حول محور الهجاء والفكاهة والمجون، ومثل من اعتاد هذا الضرب من الكلام يتعذر عليه مديح الذات(3)، بأبيات ضادية فخمة البناء تستطيع أن تحفز عبقرية شعرية فذة كأبي تمام فيختارها في حماسته.

---

(1) نفسه، 832/2.

(2) نفسه، 824/2.

(3) انظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، ط 5، 1985، 1/ 207، وتفصيل الكلام باختصار أن «العجاج»- قيل له ما لك لا تحسن الهجاء؟ قال: هل في الأرض صانع إلا وهو على الإفساد أقدر، ورد الجاحظ بقوله: «وهذا جهل إن كانت هذه الأخبار صادقة، لأن لكل شاعر ضرب قلما حاد عنه لملاءمته لطبيعته».

- إن القصيدة في ذلك الزمان- القرن الأول الهجري- كانت قلما تخلو من مقدمة غزلية أو طللية فأين ترى ذهب ابن عبدل بهذه المقدمة ومدح الذات ثقيل على الآخرين، لابد له من تمهيد!

- إن النص المغار عليه وقع- إن كان وقع- أمام الحجاج في جمع من الشعراء. وقد علق الشعراء على شعر ابن عبدل بأنه شعر سخيف أو قالوا إنما شعر هذافي الفأر وما أشبهه وإذا وقفنا مع هذا الخبر تتبين لنا بعض الحقائق.

1- أن الحكم بن عبدل بعد أن نضجت موهبته الشعرية- فأول أبيات وردت له في رثاء قومه سنة 65 هـ، والحجاج تولى (75- 95 هـ) أي بعد ذلك بعشر سنين على الأقل- ظلت هذه الموضوعات- الهجاء والهزل والمجون أثيرة لدى ابن عبدل حتى عرف بها.

2- أن الحجاج لم يكن عالـمًا بالشعر والرواية فما الرجل في التحليل الأخيرإلا معلم صبيان هو وأبوه، بليغ ولكنه ضحل الثقافة، وقد كان يرسل لـ قتيبة بن مسلم في خرسان على بعد آلاف الأميال، ليسأله عن الشعر والشعراء وتفسير أبيات من الشعر(1)، كما أن من حضر من الشعراء لم يستطع أن يرد على ابن عبدل قوله خشية بطش الحجاج الطائش المتجبر.

(1) الأمالي 1/ 15.

3- أن ابن عبدل وقد رأى كبار الشعراء كزهير والفرزدق وغيرهما يغيرون على الأشعار فينتحلونها، لا يعف عن ذلك وقد اشتهر بالهجاء الخبيث وغيره من الأخلاق غير الكريمة، إضافة إلى روح الدعابة التي تمتع بها، فحتى لو اكتشفت سرقة الأبيات كان الحكم سيجد من أخلاقه ما يغطي بها هذه السرقة فيتخذها مزحة.

4- كيف وصلت القصيدة إلى أبي عبيدة راويها منسوبة نسبة موثقة إلى طرفة ونقلها عنه أبو عمرو الشيباني وابن السكيت وقد ولد أبو عبيدة (110 هـ).

5- أن قافية الضاد قافية صعبة تعثر على فحول الشعراء وليس في إهاب ابن عبدل مثل ذلك الشاعر(1)

وعند مقارنة أبيات ابن عبدل بأبيات طرفة سيتضح أن الأول قد أغارعلى هذه الأبيات.

فقد كنت أحسب عندما أطالع «وقال بعض بني أسد»، أن هذا البعض فارس شجاع غني كريم سخي يتمدح نفسه بالنجدة والكرم

---

(1) قافية الضاد قافية نادرة في الشعر العربي فقد خلت منها المفضليات ومختارات ابن الشجري، وديوان لبيد، ومجموع الشعر الجاهلي المعروف بديوان الستة الجاهليين، للأعلم الشنتمري إلا من قصيدة لامرئ القيس بن حجر في ثلاثة وعشرين بيتاً، ولم ترد في الأصمعيات إلا مرة واحدة في مقطعة من ستة أبيات، كما تجلت ندرتها في ديوان الهذليين فلم ترد إلا في مقطعة لأبي خراش الهذلي الذي توفي سنة 20 هـ في سبعة أبيات تأثرا بقصيدةطرفة حيث يقول أبو خراش:

حمدت إلهي بعد عروةً إذ نجا خراشٌ وبعض الشر أهون من بعض

انظر: ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، ط 2، 1995 م، 2/ 157.

وقول طرفة:

46- أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبِقِ بَعْضَنَا حَنَانيك بَعْضُ الشرّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

ولكن عندما وقفت على ترجمة الرجل أدركت بداهة أنه أغار عليها وسيتأكد ذلك بمقارنة الأبيات التي أغار عليها من طرفة وسنتخذ رواية القالي عمدتنا في هذه المقارنة باعتبار أنها أتم الروايات فقد وصلت الأبيات المنسوبة لابن عبدل فيها أربعة عشر بيتًا.

وفي البيت الأول من هذه الأبيات يقول ابن عبدل:

وَإِنِّي لأَسْتَغْنِي فَمَا أَبْطَرُ الغِنَى وَأعْرِضُ مَيْسُورِي لِمَنْ يَبْتَغِي قَرْضِـي

وهو بيت طرفة نفسه باستثناء كلمة «وأعرض» فقد جاءت في قصيدة طرفة «وأبذل» وقد كان ابن عبدل فقيرا معدما، يلجأ لمحمد بن حسان ليضع عن أحدهم ثلاثين درهماً! ويقول في البيت الرابع:

وَلَكِنَّهُ سَيْبُ الإِلَهِ وَحِرْفَتِي وَشَدُّ حَيَازِيمِ المَطِيَّةِ بِالْغَرْضِ

وعند طرفة «وشد حيازيم المطية بالغرض» فكيف لهذا العاجز ابن عبدل- الذي يحمل في محفه أن يقول: «وَشَدُّ حَيَازِيمِ المَطِيَّةِ بِالْغَرْضِ» وهو الذي لم يسافر إلا مرةً واحدةً فرارًا وكانت مع ولاة بني أمية إلى الشام عندما استولى ابن الزبير على الكوفة فطرد عمال بني أمية.

ويقول ابن عبدل في البيت السادس:

قَدَ امْضَيْتُ هَذَا مِنْ وَصِيَّةِ عَبْدلٍ   ومثل الذي أوصي به والدي أمضــي

ولا أعرف شاعرًا جاهليًا أو من شعراء القرن الأول الهجري، استخدم كلمة والدي هذا الاستخدام الذي يميل إلى الخنوثة والتهافت في موضع الفخر، إلا أن يكون الرجل أراد أن يطمس الحقيقة فجلاها كما قيل: «كاد المريب أن يقول خذوني» هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد غاب عن محققي الديوان أن كلمة عبدل تعني العبد واللام زائدة، فالعبد هو والد طرفة كذلك وإنما قال عبدل لضرورة الوزن، وهو الباب الذي ولج منه ابن عبدل الأسدي إلى سرقة القصيدة.

وفي البيت الرابع عشر يغير ابن عبدل قول طرفة:

21. وَلَسْتُ بِذِي لَوْنَيْنِ فِيمَنْ عَرَفْتُهُ   وَلَا البُخْلُ فَاعْلَمْ مِنْ سَمَائِي وَلَا أَرْضِــي

إلى قوله:

وَلَسْتُ بِذِي وَجْهَيْنِ فِيمَنْ عَرَفْتُهُ   ولَاَ البُخْلُ فَاعْلَمْ مِنْ سَمَائِي وَلَا أَرْضِــي

وانظر إلى الفخامة في قول طرفة:

ولست بذى لونين...

وما فيه من غموض وإبهام ينطق بالقوة والجسارة وأصالة الذات وفرادة معدنها فالذهب لون واحد والمعادن متقلبة وقارنهابوجهي العملةالزائفة "بذي وجهين"في سياق الفخر .

2- طرفة ورواة شعره وأسلوبه:

إذا ما جئنا لطرفة ذلك الشاعر الذي قيل عنه أجود أصحاب المعلقات(1) وأضربهم مثلا(2) المغرق في الشعر والشاعرية فعمه المرقش الأصغر وعم أبيه المرقش الأكبر وخاله المتلمس(3) وقد ضاع الكثير من شعره في رحلته التي امتدت خمسة عشر قرنًا من الزمان.

يقول ابن سلام: ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه، قلة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد اللذين صح لهما قصائد بقدرٍ وإن لم يكن لهما غيرهن، فليس موضعهما حيث وضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة

(1) طبقات الشعراء 1/ 138، والشعر والشعراء 1/ 190، والقول لأبي عبيدة في الشعر والشعراء، وغير منسوب في الطبقات ويبدو أن السرقة لاحقت أشعار طرفة ولكن الحظ حالفه فالشاعر الذي أغار على جزء من معلقته غير القافية فقال:

فلولا ثلاث هين من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام رامس

وزاد فيها ثلاثة، راجع: الشعر والشعراء 1/ 192، والشاعر هو عبد الله بن أبي معقل.

(2) العمدة 1/ 96.

(3) العمدة 1/ 87.

ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن ما نالهما من ذلك أكثر. وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذلك. فلما قل كلامهما، حمل عليهما حمل كثير(1).

ولكن هذا القول لابن سلام لايلفتنا عن حقيقة ذيوع شعر طرفة في رثاء نفسه كقول الجاحظ (150- 255 هـ): وليس في الأرض أعجب من طرفة بن العبد وعبد يغوث، وذلك أنا إذا قسنا جودة أشعارهما وقت إحاطة الموت بهما لم تكن دون سائر أشعارهما حال الأمن والرفاهية(2). واستعارات بعض الشعراء لبعض أبيات قصيدته الضادية كأبي خراش وقد مرت.

-2-وردت قصيدة طرفة الضادية تامة في نسخة المستشرق سيلجزون Selgisohn سنة 1901 باستثناء البيتين 33 و51 وطبعها معتمدًا على نسخ خطية وجدت في الجزائر وبرلين ولندن وفيينا(3).

ولم يشر كل من الدكتور/علي الجندي محقق الديوان في طبعته المصرية أو صاحبا طبعة دمشق إلى رواة هذه النسخ وحظهم من الأمانة والثقة وكذلك فعل بروكلمان(4).

---

(1) طبقات فحول الشعراء 1/ 26.

(2) البيان والتبيين 2/ 268.

(3) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة، وتعليق د/ عبد الحليم النجار، دار المعارت ط 5، د. ت 93/1.

(4) ديوان طرفة شـرح وتحقيق د/ علي الجندي، الأنجلو المصـرية، 1958، وديوان طرفة، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصـقال المجمع اللغوي دمشـق، 1975، المقدمة صـفحة «ب»، وبروكلمان 1/ 93، وذكر الجندي، والصقال أنها طبعت 1900 م، وبروكلمان 1901 م.

ولو تأكد أي منهم من تاريخ هؤلاء الرواة لقطع الطريق على منتحل هذا الجزء من القصيدة المدعو ابن عبدل الأسدي وقد تعذر عليَّ الوصول إلى نسخة هذا المستشرق لبعد الزمن وعسى أن أقف عليها.

وقد طبع الديوان مرة أخرى في قازان 1909 طبعه محمد بن محمود التلاميد الشنقيطي (ت 1331 هـ) معتمدًا على مخطوط، برواية أبي يوسف يعقوب بن السكيت وجاءت القصيدة في 23 بيتًا. وصدرت القصيدة بقول ابن السكيت: «قال أبو عمرو [الشيباني] وكان المفضل ينكرها ولم يثبتها الأصمعي ورواها أبو عبيدة، قالها لعمرو بن هند، وللعبدي الذي أتاه بالكتاب وكان العبدي حين سجنه بعث إليه بجارية يقال لها خولة فأبى أن يقبلها ولم يروها الشنتمري»(1).

وعند النظر إلى سند رواية هذه القصيدة، سنجد أن الرواة بدءاً من أبي عبيدة (110-209هـ) ومروراً بأبي عمرو الشيباني (84 أو 96- 206 هـ) أستاذ يعقوب ابن السكيت (ت 244 أو 246 هـ) كانوا رواة ثقاة بشهادة علماء أمناء.

---

(1) شرح ديوان طرفة، أحمد بن الأمين الشنقيطي، قازان، مطبعة سي، 1909. 47.

فأبو عبيدة عند محمد بن سلام الجمحي «كان هو والأصمعي من أهل العلم»(1) وينقل ابن النديم في الفهرست شهادة أبي العباس «ثعلب» (204- 296 هـ) قوله عن أبي عبيدة:«وله علم الإسلام والجاهلية وكان ديوان العرب في بيته، وإنما كان مع أصحابه مثل الأصمعي وأبي زيد وغيرهما نيف بمثل ما كان معه وكان مع ذلك كله وَسِخاً مدخول الدين والنسب»(2) ولكن الذهبي ينقل عن يحيى ابن معين(3)وهو من هو أمانة وثقة قوله: ليس به بأس في رواية الحديث «الشريف»(4)فلا شك إذن أن يكون الرجل مأموناً في رواية الشعر.

وأما أبو عمرو الشيباني، إسحاق بن مرار... فكان راوية واسع العلم، ثقةفي الحديث «الشريف» كثير السماع، لزم مجلسه أحمد بن حنبل وكتب عنه حديثاً كثيراً(5).

وأبو يوسف يعقوب بن السكيت هو نهاية هذه السلسلة الذهبية، كان متصرفا في أنواع العلم... عالما بنحو الكوفيين وعلم القرآن والشعر، لقي فصحاء الأعراب وأخذ عنهم وله حظ من الستر والدين ومن كتبه سرقات الشعراء(6). فالرجل إذن بصير بالسرقات الأدبية.

---

(1) طبقات فحول الشعراء، 1/ 23.
(2)الفهرست،ابن النديم، محمد بن إسحاق، علق عليها إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1994، 76.
(3) تهذيب سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، (ت 748 هـ) هذبه، أحمد فايز الحمصي، وراجعه، شعيب الأرنؤوط، مؤسس الرسالة، بيروت، ط 2/ 1992، 1/ 416.
(4) نفسه، 1/ 416.
(5) الفهرست، 93، وتهذيب سير أعلام النبلاء 1/ 446.
(6) الفهرست، 98.

-3-جانب الصواب محققو الديوان، عندما قسموا الديوان إلى قسمين: قسم أول يضم رواية الأصمعي وقسم ثان قيل عنه المنسوب إلى طرفة، في طبعة الدكتور/الجندي ، وفي طبعة دمشق قالوا صلة الديوان، ما يوحي بتوهين نسبته إلى طرفة وفي هذا الجزء من كلا الديوانين جاءت رواية ابن السكيت، ما شكل خطأً جسيماً ، تلافاه محقق آخر بصير عندما حقق ديواني امرئ القيس والنابغة، وذلك بتقسيم الديوان بحسب الروايات، فيروي أولا رواية الأصمعي ثم يتبعهما برواية ابن السكيت مما فات الأصمعي، ثم رواية غيره من الرواة الثقات(1)، فلا يعني غياب نص ما عن الأصمعي، عدم صحته فعدد حملة الأخبار من الأعراب كبيرٌ جداً ومساحة الجزيرة من السعة بحيث لا تستطيع طاقة فرد واحد أن تحيط علماً بكل ما جرى عليها أوقيل فيها. وقد أشرتُ من قبل إلى أن الأصمعي نفسه كان ينسب القصائد لأصحابها دون سند من رواية اعتماداً على ذائقته الشعرية(2).

ومما يتعلق بالنقد الخارجي، خبر صحيفة المتلمس التي تشكل محور قصيدة طرفة وقد شكك بروكلمان في خبرها وأصل القصيدة المتعلقة بها في ديوان المتلمس «رقم 9 في ديوانه» فقال: لابد أن تكون هذه القصيدة التي تفترض وقوع هذه القصة منحولة، ويعلل لرأيه بقوله:

---

(1) المحقق محمد أبو الفضل إبراهيم ديوان امرئ القيس، وديوان النابغة، دار المعارف، د. ت.
(2) راجع هامش ص 5 ، هامش رقم (1).

ويذكر العيني في شرح الشواهد الكبرى أن أبا مروان النحوي هو الذي وضع هذه القصيدة. ولكن الدكتور عبد الحليم النجار مترجم كتاب بروكلمان يقول بهامش نفس الصفحة: لم يتدبر المؤلف- بروكلمان- كلام العيني في الموضع الذي ذكره، وإنما ذكر العيني أن أبا مروان النحوي هو صاحب البيت المشهور:

ألقى الصحيفة كي يخفف رحله والزاد حتى نعله ألقاها

وهو بيت وهنت نسبته للمتلمس، والقصة لا تعتمد عليه، بل بيت المتلمس:

ألقِ الصحيفة لا أبا لك إنه يخشى عليك من الحباء النقرسُ

وقد تردد صدق هذه القصة عند كثير من الشعراء(1) ويمكننا أن نؤكد على كلام الدكتور النجار، بما نقله الزمخشري «أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كتب لعيينة بن حصن كتابًا، فلما أخذ عيينة كتابه قال: يا محمد، أتراني حاملاً إلى قومي كتابًا كصحيفة المتلمس»(2) كما أننا نجد خبر الصحيفة في الكثير من كتب الأدب(3)،

(1) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان 1/ 94 هامش الصفحة، الملاحظة للدكتور/ النجار.
(2) الفائق في غريب الحديث 2/ 13 نقلا عن مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، 211.
(3) الشعر والشعراء 1/ 179 و181 و189. والأغاني 9789، 9790، وأمالي المرتضى 1/ 185.

بل نجد ذكرها فيما رواه الأصمعي من شعر طرفة الثابت النسبة إليه.

يقول طرفة في هجاء عمرو بن هند:

فلما أن أنخت إلى مليك مساكنُهُ الخورنق والسدير

لينجز لي مواعد كاذباتٍ بطي صحيفة فيها غرورُ

فأوعدني فأخلف ثم ظني وبئس خليفة الملك الفجورُ (1)

ولا ينس طرفة في قصيدته الضادية أن يذكر المتلمس فيقول:

رَدِيتُ وَنَجَّى الْيَشْكُرِي حِذَارُهُ وَحَادَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرِ عَنِ الدَّحْضِ

-4-يتعلق النقد الداخلي بموضوع قصيدة طرفة من ناحية وببناء القصيدة من ناحية ثانية، وأسلوبها في ضوء أسلوب طرفة من ناحية ثالثة.

من ناحية الموضوع، لا تخبرنا كتب الأدب والتاريخ عن شاعر آخر سوى طرفة كانت له مثل هذه الواقعة مع عمرو بن هند، وأما من ناحية بنائها، فكل قصائد رثاء الذات التي جرى الموت على أصحابها في مثل ظروف طرفة وعبد يغوث أو غيره من الشعراء الذين اختلفت ظروفهم عن ظروفه كبشر بن أبي خازم

---

(1) ديوان طرفة، د/ الجندي، 95. أنخت جعلت ناقتي تبرك، مليك: يعني عمرو بن هند. الخورنق: قصر النعمان الأكبر، معرب خورنكاه، أي موضع الأكل، السدير: موضع بالحيرة من أرض العراق، وقيل قصر بالحيرة من منازل آل المنذر.

وينجز: يقضى . غرور: باطل. أوعدني: هنا بمعنى وعدني، الفجور: الفسق والحنث باليمين.

أو امرئ القيسبن حجرأو ساعدة بن جؤية يشكل بكاء الذات فيها جزءًاأساسيًا من بنائها، جاء منسجمًا مع النوح على أنفسهم.

وعند النظر لقصيدة طرفة الضادية التي رواها ابن السكيت نجد أنها قد جاءت مهلهلة النسج، غير مترابطة الأجزاء، ما يوحي بسقوط جزء كبير من أبياتها في هذه الرواية التي جاءت عن أبي عبيدة ولعل ذلك يعود إلى عوادي الزمن التي ذهبت بمعظمها فجاءت أبا عبيدة على هذا النحو، أو لأن تدليس ابن عبدل (40-50 إلى 110 هـ) قد دخل على أبي عبيدة (110-209 أو 210 هـ) فحذف هذا الجزءمن القصيدة المتعلق بمديح الذات أو لأن بعض الرواة بعد ابن السكيت أسقطوا بعض أبياتها أو تلفت مخطوطاتها وضاعت مع ما ضاع من تراث قديم.

وإذا ما جئنا إلى مقارنة القصيدة بنتاج طرفة الثابت له في رواية الأصمعي فإننا سنجد شخصية طرفة ونفسيته ناصعة في الأبيات التي استلبها ابن عبدل. فقد ألح طرفة على قيم ثلاث في مديحه نفسه في المعلقة هي الكرم والشجاعة وإغاثة الملهوف.

يقول في المعلقة:

ولست بحلال التلاع مخافةً ولكن متي يسترفدِ القوم أرفدِ

ويقول في ضاديته:

5. وَإِنِّي لأَسْتَغْنِي فَمَا أَبْطَرُ الغِنَى　　　وَأبذلُ مَيْسُورِي لِمَنْ يَبْتَغِي قَرْضِـي

وفي كلا البيتين، تكون إجابة طرفة طلب السائل، فهو ليس بالمتطفل أو المتعالي المدل بالنعمة يقول في ضاديته:

وَإِنْ طَلَبُوا وُدِّي عَطَفْتُ عَلَيْهِمُ　　　وَلَا خَيْرَ فِيمَنْ لَا يَعُودُ إِلَى خَفْضِ

وفي العطف على المولى «ابن العم» يقول طرفة وهو من الأبيات التي أغار عليها ابن عبدل:

وَاسْتَنْقَذَ الْمَوْلَى مِنَ الْأَمْرِ بَعْدَمَا　　　يزلُّ كما زلَّ الْبَعِير عَنِ الدَّحْضِ

ويقول في المعلقة:

وكريٍّ إذا نادى المُضَافُ مُحَنَّبًا　　　كَسِيدِ الغَضَا نَبَّهتَهُ المتوردِ (1)

(1) الكر: العطف والرجوع. المضـــاف: الخائف المذعور. محنبا: فرســـا في يده انحناء وهو ممد يتمدح به الفرس. ســـيد: ذئب. الغضـــا: شـــجر عظيم. وذئابه أخبث الذئاب وأشـــدها عدوا. نبهته: هيجته وحركته. المتورد: الذي يرد الماء.

فأين ذلك من العاجز ابن عبدل؟! فطرفة يستنقذ القريب من الأمر الجليل بعدما يقع فيه وفي المعلقة كما يقول الزوزني: جعل- طرفة- الخصلة الثانية من خصاله إغاثة المستغيث وإعانة اللاجئ إليه بفرس شبهه بذئب اجتمع له ثلاث خصال: إحداها كونه فيما بين الغضا «شجر عظيم ذئبه أشرس الذئاب» والثانية إثارة الإنسان له، والثالثة وروده الماء وهما يزيدان في شدة العدو(1).

وقد أشار البحث إلى بيت ادعاه ابن عبدل:

قَدَ امْضَيْتُ هَذَا مِنْ وَصِيَّةِ عَبْدٍل ومثل الذي أوصى به والدي أمضـي

وهو عند طرفة الممتلىء بالفخر والحماسة والفتوة:

قَدَ امْضَيْتُ هَذَا مِنْ وَصِيَّةِ عَبْدٍل وَمِثْلُ الَّذِي أَوْصَى بِهِ عَبْدَلٌ أَمْضِي

ولما كان المقام مقام فخر واعتزاز كرر طرفة اسم والده «عبدل» فاللام زائدة فهو يعتز بهذه الوصية وصاحبها ويكرر اسم والده تعظيمًا وتفخيمًا فينتقل البيت هذه النقلة الدلالية الفخمة فأين ذلك من قول الآخر: «مثل الذي أوصى به والدي أمضي» وهو نكرة.

---

(1) شرح المعلقات الزوزني، 114.

ومن الدلائل الناصعة على صحة نسبة القصيدة لطرفة قوله في ضاديته:

23. إذا مِتُّ فابْكِينِي بما أنا أهلُهُ	وَحُضِّـي عَلَيَّ الباكياتِ مَدى الحَضِّ
24. ولا تَعْدِليني إنْ هَلكتُ بعاجزٍ	مِنَ النَّاسِ مَنْقُوضِ المَريرَةِ والنِّقضِ
....	....
29. وَلَكِنَّنِي أَحْمى ذِمَارَ عَشِيرَتِي	وَيَدْفَعُ مَنْ رَكَّضْتُ دُونَهُمُ رَكْضِـي
30. بِمَشْهَدٍ لاَ وَانٍ وَلَا عَاجِزِ القُوَى	وَلَكِنْ مُدِلاً يَخْبِطُ النَّاسَ عَنْ عَرْض

ويقول في معلقته:

فإن مت فانعيني بما أنا أهله	وشقي علي الجيب يا ابنة معبد
ولا تجعليني كامرئ ليس همُّهُ	كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي
بطيءٍ إلى الجُلَّي ، سريع إلى الخنى	ذليل بإجْماع الرجالِ مُلَهَّدِ

واللافت في الضادية عدم تحديده لشخصية المرأة التي يوصيها ببكائه، اعتمادًا من طرفة على تحديد شخصيتها في المعلقة.

وإذا جئنا للوجه الآخر وهو الهجاء فسنجد طرفة الذي يتغنى بالكرم والشجاعة وإغاثة اللهفان والعطف على الموالي «الأقارب»، يكون هجاؤه للآخرين بنفي هذه الصفات عنهم.

يقول في هجاءابن عم له:

ألا أبلغا عبد الضلال رسالةً وقد يبلغ الأنباء عنك رسولُ

.... شآميةٌ

فأنت على الأدنى شمالٌ عَرِيَّةٌ تزوي الوجوه بليلُ

وأنت على الأقصى صبًا غيرُ قَرَّةٍ تذاءبُ منها مُزرعٌ ومسيلُ (1)

ومما يؤكد نسبة القصيدة لطرفة كذلك- وكان صاحب حكمة ومثل- ورود أكثر من مثل فيها كقوله:

أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا حنانيك، بعض الشر أهون من بعض

ومنها قوله:

وما كل ذي غش يضرك غشه وَلَا كُلُّ مَنْ تَهْوَى كَرَامَتَهُ تُرْضِـي

(1) راجع ديوان طرفة، تحقيق د/ الجندي، 119.

فليس كل غاشٍ لك ضرره بالغك ولا كل من تحبه تستطيع أن تبلغ رضاه، وله في نفس المعنى في قصيدة أخرى ثابتة النسبة له.

فيا لك من ذي حاجة حيل دونها   وما كل ما يهوى امرؤ هو نائله(1)

-5-ومن الظواهر العروضية النادرة التي تكررت في شعر طرفة وأشار البحث إليها عند تحليله الإيقاعي هو قبض مفاعيلن فتتحول إلى مفاعلن في حشو الأبيات وهي ظاهرة نادرة في الشعر العربي وتكررت في شعر طرفة سبع مرات منها مرتان في قصيدته الضادية. ومن هذه الأبيات بيت طرفة:

أبعد بني ذري بن عَبْدَل إذْ غَدَا   من يرجى لذة العيش بالخفض بينهم

وهو البيت الذي سرقه ابن عبدل في رثاء أهله فقال:

أبعد بني زرٍّ وبعد ابن جندل   وعمرو أرجي لذة العيش في خفض

(1) نفسه، 129.

فجبر بن عبدل مفاعيلن الأولى في البيت لاختلاف الموهبة، والتي دلت في بيت طرفة على تأثره النفسى فكان قبض مفاعيلن الأولى في بيته، ككبوة الجواد الأصيل فالشاعر يؤكد على حزنه البالغ بتكرار الوتد المجموع قرين النبر في [بني ذري بن] (1).

وما يتطلبه من جهد في النطق وعلو في الصوت ينسجم مع حزن طرفة على كرام الأهل.

وأين ابن عبدل من ذلك؟!

وقفنا في هذه الصفحات مع المنتحل ابن عبدل، الصعلوك البائس الذي أغار على جزء ثمين من قصيدة طرفة يتعلق بمديح الذات ورثائها، وناقش البحث الأسباب الخارجية المتعلقة بالرواة والداخلية المتعلقة بالبناء الشعري فوقف على حقيقة أن هذا الشعر لا يلائم ابن عبدل وموهبته الحقيقية في الهجاء والسخرية والفكاهة وينسجم مع موهبة طرفة وصفاته التي تجلت في شعره الثابت النسبة إليه، ما كان له أثره فى اختيار هذه القصيدة الرائعة التي تفقد دراسة رثاء الذات فيما لو حذفت منها الكثير، لأنها قصيدة تامة البناء حافلة بالمعاني، منسجمة البناء والمعنى وأشبه ما تكون بالبناء الدرامي المتنامي الذي يؤدي غياب أي جزء منه إلى تضعضع البناء.

---

(1) راجع بالتفصيل الفصل الأول.

فالقصيدة في نسخه سيلجزون التي اعتمدها الدكتور/ الجندي في تحقيق ديوان طرفة، هي القصيدة التي قالها طرفة، فأسلوبها أسلوبه وبناؤها المكتمل يؤكد على أنها لشاعر واحد هو طرفة بن العبد البكري،

اعتمادًا على الرواية الثابتة الموثقة، لأبي عبيدة من ناحية، وخصائصها الفنية والمضمونية التي تتطابق مع شعر طرفة الثابت النسبة إليه من ناحية ثانية، ومن ناحية ثالثة لأن خصائص قصيدة طرفة تلتقي بخصائص شعر رثاء الذات الذي قيل في مثل ظروفه، لاسيما الجزء المتعلق بمديح الذات أو النوح عليها، وأخيراً لتهافت ابن عبدل وضعفه الفني واختلاف هذه الأبيات المستلبةمن قصيدة طرفة عن مزاجه من ناحية رابعة.

* * *

طرفة بن العبد(1): [طويل]

1. أَلَا اعْتَزِلِينِي الْيَومَ خَوْلَةُ أو غُضّـي — فقد نَزَلتْ حَدْباءَ مُحكَمةُ العَضِّ (2)
2. أزَالَتْ فُؤَادِي عَنْ مَقَرٍّ مَكَانِهِ — فَأَضْحَى جَنَاحِي اليَوْمَ لَيْسَ بِذِي نَهْضِ
3. وَقَدْ كُنْتُ جَلْدًا فِي الحَيَاةِ مُرَزَّءًا
3)
4. وَإِنِّي لَحُلْوٌ لِلْخَلِيلِ وإنَّني — وَقَدْ كُنْتُ لبّاسَ الرِّجالِ عَلَى بُغضِ(4)
5. وَإِنِّي لأَسْتَغْنِي فَمَا أَبْطَرُ الغِنَى — لمُرٌّ لِذي الأَضْغَانِ أَبْدِي لَهُ بغضِ (5)
6. وَأَعْسِرُ أَحْيَانًا فَتَشْتَدُّ عُسْرَتِي — وَأَبْذلُ مَيْسُورِي لِمَنْ يَبْتَغِي قَرْضِـي(6)
7. وَأَسْتَنْقِذُ المَوْلَى مِنَ الأَمْرِ بَعْدَمَا — وَأُدْرِكُ مَيْسُورَ الغِنَى وَمَعِي عِرْضِـي(7)
8. وَأَمْنَحُهُ مَالِي وعِرْضِـي ونُصْرَتِي — يزِلُّ كما زَلَّ الْبَعِيرِ عَنِ الدَّحْضِ (8)
9. وَيَغْمُرُهُ حِلْمِي وَلَوْ شِئْتُ نَالَهُ — وَإِنْ كَانَ مَحْنِيَّ الضُّلُوعِ عَلَى بُغْضِ (9)
10. وَمَا نَالَنِي حَتَّى تَجَلَّتْ وَأَسْفَرَتْ

---

(1)ترجمته: هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة جعله ابن سلام في الطبقة الرابعة ونقل قول ابن عبيدة: هو أجودهم طويلة- يقصد المعلقة- طبقات الشعراء (1/ 137)، الشعر والشعراء (185/1).

المصدر: شرح ديوان طرفة، يعقوب بن السكيت، نشر الشنقيطي، قازان، 1909، 47 وما بعدها في 23 بيتاً. ديوان طرفة بن العبد بن البكري، شـرح وتحقيق د: علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصـرية د. ت، 197 وما بعدها. وديوانه بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق/ درية الخطيب ولطفي الصقال، المجمع اللغوي دمشق، سوريا، 1975، 168 وما بعدها.

(2) اعتزليني: تنحي عني، غض طرفه: خفضه أو احتمل المكروه، حدباء: داهية شديدة.

(3) النهض: القيام.

(4) جلد: شديد قوي صبور يتحمل المشاق. مرزءاً: تنزل به المصائب. لباس: مخالط.

(5) الأضغان: جمع ضغن أو ضغينة، وهي الحقد. البغض: الكره.

(6) أستغني: أكون ثريًا. أبطر: أتطاول وأبطش، والبطر: قلة احتمال النعمة. ميسوري: يسري ومالي.

(7) أعسر: لا يوجد لديه مال. عرضي: شرفي وكرامتي.

(8) المولى: الصـاحب والقريب كابن العم ونحوه، والجار والحليف، والعم، والنزيل، والشـريك. الدحض. المكان الزلق.

(9) العرض: القاع.

11. وَلَكِنَّهُ سَيْبُ الإِلَهِ وَحِرْفَتِي   عَوَاقِبُ تَبْرِي اللَّحْمَ مِنْ كَلِمٍ مَضٍّ (1)
12. لَأُكْرِمَ نَفْسِي أَنْ أَرَى مُتَخَشِّعًا   أَخُو ثِقَةٍ فِيهَا بِفَرْضٍ وَلَا قَرْضٍ (2)
13. أَكُفُّ الأَذَى عَنْ أُسْرَتِي مُتَكَرِّمًا   وَشَدُّ حَيَازِيمِ المَطِيَّةِ بِالْغَرْضِ (3)
14. وَأَبْذُلُ مَعرُوفِي وَتَصْفُو خَلِيقَتِي   لِذِي مِنَّةٍ يُعْطِي القَلِيلَ عَلَى الرَّحْضِ (4)
15. وَأَمْضَـي هُمُومِي بِالزَّمَاعِ لِوَجهِهَا   عَلَى أَنَّنِي أَجْزِي المُقَارِضَ بِالقَرْضِ (5)
16. وَأَقْضِـي عَلَى نَفْسِي إِذَا الحَقُّ نَابَنِي   إِذَا كَدَرَتْ أَخْلَاقُ كُلِّ فَتًى مَحضِ (6)
إِذَا مَا أُمُورٌ لَمْ يَكَدْ بَعْضُهَا يَمْضِي (7)
17. وَإِنِّي لَذُو حِلْمٍ عَلَى أَنَّ سَوْرَتِي   وفِي النَّاس من يُقْضَى عليه ولا يَقْضِـي
18. وَإِنْ طَلَبُوا وُدِّي عَطَفْتُ عَلَيْهِمُ   إِذَا هَزَّنِي قَوْمٌ حَمَيْتُ بِهَا عِرْضِـي (8)
19. وَمُعْتَرِضٍ فِي الحَقِّ غَيَّرتُ قَوْلَهُ   وَلَا خَيْرَ فِيمَنْ لَا يَعُودُ إِلَى خَفْضِ (9)
20. رَكِبْتُ بِهِ الأَهْوَالَ حَتَّى تَرَكْتُهُ   وَقُلْتُ لَهُ لَيْسَ القَضَاءُ كَمَا تَقضِـي
21. وَلَسْتُ بِذِي لَوْنَيْنِ فِيمَنْ عَرَفْتُهُ

---

(1) يغمره: يغطيه. عواقب: جمع عاقبة، وهي آخر كل شيء. مض: محزن مؤلم.
(2) القرض: الدين، الفرض: الواجب، والهبة والعطية. تجلت: تكشفت. أسفرت: ذهبت وانتهت.

(3) سيب الإله: عطاؤه. حرفتي: سعيي وتصرفي. حيازيم: جمع حيزوم وهو الوسط والصدر. والغرض: حزام الرحل.
(4) متخشعًا: ذليلًا خاضعًا. منّة: نعمة وصنيعة، الرحض: الجهد الكثير أي: يعطي القليل بعد إلحاح لشدة بخله. ورواية الدكتور/ الجندي «لأكرمُ» وهو خطأ مطبعي ، وضبطت بالفتح في نسخة د/ درية الخطيب والصقال.
(5) أسرتي: رهطي وقومي، أذود: أدفع، المقارض: المقاطع.
(6) الخليقة: الخلق. محض. خالص.
(7) الزماع: الثبات على الأمر والمضاء فيه.
(8) السورة: الحدة والشدة، هزني: حركني، العرض: النفس أو جانب الرجل الذي يصونه من نفسه وحسبه أن ينتقص ويثلب، سواء كان في نفسه أو سلفه. أو من يلزمه أمره، أو موضع المدح أو الذم له أو ما يفتخر به من حسب وشرف.
(9) الخفض: الدعة، والسير اللين، وغض الصوت، والصفح، والتواضع.

22. قَدَ امْضَيْتُ هَذَا مِنْ وَصِيّةِ عَبْدِل — بِمَنْزِلِ ضَنْكِ مَا يكدُّ وَلَا يَمْضِي (1)
23. إذا مِتُّ فابْكِينِي بِما أنا أهلُهُ — وَلَا الْبُخْلُ فَاعْلَمْ مِنْ سَمَائِي وَلَا أَرْضِـي (2)
24. ولا تَعْدِليني إنْ هَلكتُ بعاجزِ — وَمِثْلُ الَّذِي أَوْصَى بِهِ عَبْدَلٌ أَمْضِي(3)
25. حَلَفْتُ بِرَبِّ الرّاقِصَاتِ إلَى مِنًى — وَحُضِّـي عَلَيّ الباكياتِ مَدى الحَضِّ (4)
26. لَئِنْ هِبْتُ أقْوَامًا بَدَتْ لِي ذُنُوبُهُمْ — مِنَ النَّاسِ مَنْقُوضِ المَرِيرَةِ والنِّقضِ (5)
27. لَقَدْ طَالَمَا هَزُّوا قَنَاتِي وَأجْلَبُوا — يُبَارِينَ أَيَّامَ المَشَاعِرِ والنَّهْضِ (6)
28. وَقَدْ عَلِمُوا أنِّي شَجًا لِعَدوِّهِمْ — مَخَافَةَ رَحْبِ الصَّدْرِ ذِي جَدَلٍ عَضِّ (7)
29. وَلَكِنَّنِي أَحْمِي ذِمَارَ عَشِيرَتِي — عَلَيّ فَمَا لَانَتْ قَنَاتِي عَنِ العَضِّ (8)
30. بِمَشْهَدِ لَا وَانٍ وَلَا عَاجِزِ القُوَى — وَأَنِّي عَلَى شَحْنَائِهِم كَثُرَ مَا أغْضِـي(9)
31. أَبَعْدَ بَنِي ذَرَى بْنِ عَبْدَلَ إِذْ غَدَا — وَيَدْفَعُ مَنْ رَكَّضْتُ دُونَهُمْ رَكْضِـي(10)
32. مَضَوْا وَبَقِينَا نَأمَلُ العَيْشَ بَعْدَهُمْ

---

(1) ضنك: ضيق. الكد: الشدة، والإشارة بالأصبع.
(2) ذو لونين: يبطن خلاف ما يظهر.
(3) عبدل: اسم لحضرموت، ولعل الشاعر يقصد هنا واحدًا من آبائه. [عبدل تساوي عبد في المعنى واللام زائدة، لسان العرب، وهو والد الشاعر] «م».
(4) الحض: الحث.

(5) لا تعدليني: لا توازيني، ولا تجعليني مثيلاً أو نظيرًا، المريرة: الحبل الشـديد الفتل، أو الطويل الدقيق، وعزة النفس، والعزيمة. المنقوض: ما ليس مبرمًا من حبلٍ ، أو عهدٍ. النقض: المنقوض، المهزول من السير ناقةً أو جملاً ، وما نكث من الأخبية والأكسية فغزل ثانية.
(6) الراقصات: الإبل تسرع في جريها. يبارين: يعارضن. المشاعر: مناسك الحج، وهي أموره التي يجب القيام بها. النهض: القيام، وهو أيضا الظلم، والعتب.
(7) هبت: خفت. الجدل: اللدد في الخصومة والقدرة عليها. عض: شديد.
(8) قناتي: رمحي. أجلبوا علي: أرسلوا الخيل لتحاربني. [كتب الدكتور/ الجندي طالموا وفي نسخة دمشق طالما].
(9) الشـجا: ما غص به المرء في حلقه من عظم ونحوه «اللسـان». الشحناء: العداوة والبغض، أغضـي: أدني الجفون، أو أسكت عن الشيء. وراجع تحليله هامش ص 156
(10) الذمار: ما يلزمك حفظه وحمايته. الركض: تحريك الفرس للجري، والعدو.

33. فَحَسْبِي مِنَ الدَّاءِ الَّذِي لَيْسَ … وَلَكِنْ مُدِلاً يَخْبِطُ النَّاسَ عَنْ عَرْضِ (1)

بَارِحي … بِهِمْ، مَنْ يُرَجَّى لَذَّةَ العَيْشِ بِالْخَفْضِ

34. أَلَمْ تَرَ أَنَّ العَيْنَ فَاضَتْ سِجَامُهَا … أَلَا سَارَ مَنْ يَبْقَى عَلَى إِثْرِ مَنْ يَمْضِي

35. كَأَنَّ مُجَاجَ السُّنْبُلِ الوَرْثِ فِيهِمَا … وَبَعْضُ هُمُومٍ لَمْ يَكَدْ وَجْدُهَا

36. كَمَا يَنظُرُ الوُرَّادُ خَيْلاً سَرِيعَةً … يَمْضِي (2)

37. خُذُوا حِذْرَكُمْ أَهلَ الـمُشَقَّرِ … من الليل حَتَّى لَمْ يَكَدْ جَفنُهَا

والصَّفَا … يُغضِي (3)

38. أَلا أَبْلِغَا بَكْرَ العِرَاقِ ابْنَ وَائِلٍ … أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ فِي وَرَقِ الحِمْضِ (4)

39. فَإِنْ يَقْتُلِ النُّعْمَانُ قَوْمِي فَإِنَّمَا … مُقَيَّدَةً تَنْدُو إِلَى الحِلْسِ والغَرْضِ (5)

40. فَمِيلُوا عَلَى النُّعْمَانِ فِي الحَرْبِ … بَنِي عَمِّنا والقَرْضُ تَجْزُوهُ بِالقَرْضِ (6)

مَيْلَةً … بِكَأْسٍ سَقَى النَّصْرِيُّ شَارِبَهَا رَمْضِ (7)

41. هُمَا أَوْرَدَانِي الْمَوْتَ عَمْدًا وَجَرْدًا … هِيَ الْمَيْتَةُ الأُولَى وَتَقْدِمَةُ القَبْضِ (8)

---

(1) وانٍ: ضعيف فاتر كسلان. مدلاً: مهاجمًا من فوق. عن عرض: من غير مبالاة.
(2) فحسبي: كفاني. وجدها: حزنها. يفضي: يمضي ويذهب.
(3) سـجامها: قطراتها. لم يكد: لم يقرب. يغضـي: يغمض. [ويروى البيت «من الليل» بدلا من «الدمع» [وهو أجود] وهو ما أثبته.
(4) المجاج: الريق. السنبل: نبات حار يشعر الإنسان بحرارته في أي جزء من بدنه، وهو في العين أشد. الورث: الطرى. أذاعت به: نشرته. (والباء زائدة). الأرواح: جمع ريح. الحمض: نبت معروف وهو حار أيضا، يقصد أنه يخالطه في عينه.
(5) الحلس: كسـاء على ظهر البعير تحت البرذعة، ويبسـط في البيت تحت حر الثياب. الغرض: حزام الرحل. الوراد: لعل المقصود هنا الجيش. تندو: تجمع.
(6) المشـقر: حصـن بالبحرين؛ وقيل: مدينة هجر. الصـفا: نهر بالبحرين. القرض: ما سـلفت من إسـاءة أو إحسان، وما تعطيه لتقضاه. تجزوه: تكافح عليه. في نسخة دمشق «نجزوه».
(7) الرمض: شدة وقع الشمس على الرمل.
(8) يقول: وإذا قتل الملك قومي، فما ذلك إلا الضربة الأولى من ضرباته التي ينوي تسديدها لعشيرتي كلها، فهذه مقدمة لما يتلوها من قتل وإهلاك. [وليس القول كما قال أستاذنا الدكتور/ علي الجندي؛ إذ المعنى وإن يقتلني النعمان يا قومي...] ((م)).

42. رَدِيتُ وَنَجّى الْيَشْكُرِي حِذَارُهُ　　وَكَعْبُ بْنُ زَيْدٍ فَاشْغُلُوهُ عَنِ المَحْضِ (1)

43. وَلَوْ خِفْتُ هَذَا الفَتْكَ فِي الدِّينِ دَافَعَتْ　　عَلَى الْمَوتِ خَيْلًا مَا تَمَلُّ مِنَ الرَّكْضِ وَحَادَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرِ عَنِ الدَّحْضِ (2)

44. فَيَا عَجَبَا لِلْجِذْعِ أَرْفَعُ فَوْقَهُ　　بَنُو مَالِكٍ حَتَّى تَرَدُّوا الَّذِي يَقْضِـي(3)

45. وَكُنَّا عَلَى ذِي مِرَّةٍ وَسْطَ قَوْمِنَا　　وَلَلصُّلْبِ حَظِّي مِنْ عُدَاةٍ وَمِنْ فَرْضِـي (4)

46. أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا　　ضُبَيْعَةَ قِدْمًا نَضْرِبُ النَّاسَ عَنْ عَرَضِ (5)

47. أَبَا مُنْذِرٍ إِنْ كُنْتَ قَدْ رُمْتَ حَرْبَنَا

48. أَبَا مُنْذِرٍ مَنْ لِلْكُمَاةِ نِزَالُهَا

49. أَبَا مُنْذِرٍ كَانَتْ غُرُورًا صَحِيفَتِي؟!　　حَنَانَيْكَ بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ (6)

50. أَبَا مُنْذِرٍ مَنْ لِلأُمُورِ الَّتِي تُرَى　　فَمَنْزِلُنَا رَحْبٌ مَسَافَتُهُ مُفْضٍ (7)

51. أَبَا مُنْذِرٍ رُمْتَ الْوَفَاءَ فَهِبْتَهُ　　إِذَا الْخَيْلُ جَالَتْ فِي قَنًا بَيْنَهَا رَفْضِ (8)

52. تَرَى النَّاسَ أَفْوَاجاً عَلَى بَابِ دَارِهِ　　وَلَمْ أُعْطِكُمْ فِي الطَّوْعِ مَالِي وَلَا

---

(1) لعل الشاعر يقصد بذلك عمرو بن هند وصاحبه الذي حرضه على قتل طرفة.
(2) رديت: هلكت. اليشكري: يقصد به المتلمس. حاد: مال ورجع. دحضت رجله: زلقت.
(3) الدين: الطاعة. بنو مالك: بطن من بكر بن وائل، أبوهم مالك ابن ضبيعة، وهو جد طرفة الثالث.
(4) الجذع: ساق النخلة. الحظ: النصيب. عداة: جمع عاد، وهو العدو. وصحفت فرضي: أي نصيبي، في الديوان طبعة دمشق فكانت «قرضي» «م».
(5) مرة: قوة. ضبيعة: بدل من «قومنا»، وهم بنو ضبيعة قوم طرفة. نضرب الناس عن عرض: نضرب الناس من غير مبالاة بمن ضربنا.
(6) أبو منذر: كنية عمرو بن هند. أفنيت: أصله «أفنيتنا» فحذف المفعول به. الحنان: الرحمة، والعرب إذا أرادت تكرار الشيء وإدامته ثنته، وليست تريد التثنية، ولكن تريد وقوعه مرة بعد أخرى؛ فمنه، «حنانيك» أي رحمة بعد رحمة، و«دواليك» أي مداولة بعد مداولة، وكذلك «لبيك وسعديك»، فهذه كلها مصادر مثناة لفظا، ومعناها التكرار، والأكثر إضافتها إلى ضمير المخاطب [منقول عن شرح الشنقيطي 48] «م».
(7) رمت: أردت، مفض: يدخل في الفضاء.
(8) الكماة: جمع كمي، وهو الشجاع. نزالها: منازلتها في الحروب، أي مبارزتها، وهو بدل من «الكماة» جالت: انكشفت ثم كرت. قنا: جمع قناة وهي الرمح. رفض: متكسر، وهو وصف «لقنا».

53. فَلَسْتَ عَلَى الأَحْيَاءِ حَياً مُمَلَّكاً عِرْضِي (1)

54. يُقَالُ أَبَيْتَ اللَّعْنَ وَاللَّعْنُ حَظَّهُ عَلَى مِرَّةٍ تَحْدُو الشرَائع بِالنَّقْضِ؟!(2)

55. فَأَقْسَمْتُ عِنْدَ النُّصْبِ إِنِّي لَمَيتٌ وَحُدْتَ كَمَا حَادَ الْبَعِيرُ عَنِ الدَّحْضِ (3)

56. وَتُصَبِّحُكَ الْغَلْبَاءُ تَغْلِبُ غَارَةً لِيَعْلَمَ حَيٌّ مَا يَرُدُّ وَمَا يُمْضِي (4)

57. وَتُلْبِسُ قَوْمًا بِالـمُشَقَّرِ وَالصَّفَا وَلَسْتَ عَلَى الأَمْوَاتِ فِي نُكْتَةِ الأَرْضِ(5)

58. تَمِيلُ عَلَى العَبْدِيِّ فِي جَوِّ أَرْضِهِ وَسَوْفَ أَبَيت الخَيْرَ تُعْرَفُ بِالحَبْضِ(6)

59. فَلا أَرْفِدُ الْمَوْلَى العَنُودَ نَصِيحَتِي بِمُتْلِفَةٍ لَيْسَتْ بِغَبْطٍ وَلَا خَفْضٍ (7)

60. فَمَا كُلُّ ذِي غِشٍّ يَضُرُّكَ غِشُّهُ هُنَالِكَ لَا يُنْجِيكَ عِرْضٌ مِن الْعِرْضِ (8)

شَآبِيبَ مَوْتٍ تَسْتَهِلُّ وَلَا تُغْضِي (9)

---

(1) الطوع: الانقياد.

(2) مرة: قوة. تحدو: تسوق. الشرائع: الطرائق الواسعة الواضحة. النقض: ضد الإبرام. يقول لعمرو: إذا هلكت، فمن يكون بعدي للشدائد التي توقع الناس في حيرة واضطراب، وتدفعهم إلى التخلي عن الوفاء بالعهود والواجبات؟

(3) الوفاء: ضد الغدر. هبته: استعظمته ولم تستطعه. حدت: ملت. الدحض: المكان الزلق.

(4) أفواجًا: جماعات.

[وينقل جواد علي عن مصادره أن عمرو بن هند كان يتباطأ في مجلسه عن استقبال الناس، فإذا جلس لشرابه أخذ الناس بالوقوف على بابه حتى ينتهي مجلس أنسه، فيسمح عندئذ لذي الحاجات بالدخول عليه كما كان يصرف وقته بالتلهي بالصيد والقنص؛ مما جعل وقته يضيق عن استقبال الناس، فصاروا يتكالبون على بابه ليجدوا وقتًا يدخلون عليه، فاستاء طرفة من هذه المعاملة وقال يهجوه:

فليتَ لنا، مَكانَ المَلْكِ عَمْرٍو رغوثاً حولَ قبّتِنا تخورُ

لعمرُكَ إنَّ قابوسَ بنَ هندٍ ليَخْلِطُ مُلْكَهُ نُوكٌ كثيرُ

قسمتَ الدّهرَ في زمنٍ رخيٍّ كذاكَ الحُكْمُ يَقْصِدُ أوْ يَجورُ

والنوك: الحمق. نقلاً عن المفصل 3/ 242، 243 ط 2/ 1993] «م».

(5) حيمملك: ملك عليهم في حياتك. ونكتة الأرض: ما اطمأن منها وغمض، أي القبور.

(6) أبيت اللعن: تحية الملوك في الجاهلية ، ومعناها: أبيت أن تأتي ما تلعن به، أي تسب. واللعن حظه: الشتم نصيبه، أبيت الخير: لا تفعل ما تستحق عليه الخير. الحبض: الجور والغدر.

(7) النصب: حجارة كانوا يذبحون عليها. متلفة: مفازة، غبط: مغتبط، أي تحب وتتمنى. خفض: دعة وسعة عيش. وفي نسخة دمشق «بغرب ولا خفض» والمفردتان بمعنى المنخفض من الأرض.

(8) تصبحك: تغير عليك صباحًا. الغلباء: القبيلة العزيزة الممتنعة. تغلب: قبيلة من بني وائل، هنالك: في ذلك الوقت. عرض من العرض: ناحية من النواحي.

(9) شآبيب: جمع شؤبوب، وهو الدفعة من المطر. هلَّ المطر، وانهل واستهل: اشتد انصبابه، ولا تغضي:

وَعَوْفُ بْنُ عَمْرٍو تَجْتَرِمه عَنِ المَحْضِ

1)

إِذَا هُوَ لَمْ يَجْنَحْ إِلَيّ وَلَمْ يُفْضِ (2)

وَلَا كُلُّ مَنْ تَهْوَى كَرَامَتَهُ تُرْضِـي

ولا تستحي منهم.

(1) العبدي: هو عامل الملك الذي حبس طرفة للقتل. جو أرضـــه: وســطها، وهو مأخوذ من الجو، وهو ما انخفض من الأرض. عوف بن عمرو: اسم رجل، تجترمه: تقطعه. المحض: اللبن الخالص.

(2) أرفد: أعطي وأمنح. المولى «هنا»: الصـــاحب. العنود: المائل عن الحق المخالف له. يجنح: يميل. لم يفض: لم يصرح لي بما في نفسه.

-2-طرفة بن العبد(1):

[طويل]

فَمَنْ مُبْلِغٌ أَحْيَاءَ بَكْرِ بْنِ وَائِلِ   بِأَنَّ ابْنَ عَبْدِ رَاكِبٌ غَيْرُ رَاجِلِ (2)
عَلَى نَاقَةٍ لَمْ يَرْكَبِ الفَحْلُ ظَهْرَهَا   مُشَذَّبَةٌ أَطْرَافُهَا بِالمَنَاجِلِ (3

-3-امرؤ القيس بن حجر(4):

[وافر]

1. أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرٍ غَيْبٍ   وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وبالشَّرابِ (5
2. عَصَافِيرٌ وَذِبَّانٌ... وَدُودٌ   وَأَجْرَأُ من مُجَلَّحَةِ الذِّئابِ (6
3. وَكُلُّ مَكَارِمِ الأَخْلاقِ صَارَتْ   إليه هِمَّتي وبه اكْتِسَابِي
4. فَبَعضَ اللَّوْمِ عَاذِلَتِي فَإِنِّي   سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وانتِسَابِي (7
5. إلى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجَت عُرُوقِي   وَهَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي (8

---

(1)المصدر: ديوان طرفة، تحقيق د/ علي الجندي، 227.
(2) أحياء: جمع حي، وهو القوم من القبيلة، راجل: غير راكب.
(3) التشذيب: القطع وإصلاح الجذع. المناجل: جمع منجل، هو حديدة يقطع بها الزرع، ويقصد بالناقة هنا الآلة الخشبية التي ربط عليها.
(4)ترجمته: هو امرؤ القيس بن حجر بن عمرو الكندي، وهو من أهل نجد، من الطبقة الأولى في طبقات الشعراء، وقال لبيد: أشعر الناس ذو القروح يعني امرأ القيس، طبقات الشعراء 50/1، الشعر والشعراء 1/ 105. الروائع من الأدب العربي 93- 97، وترجم له أستاذنا الدكتور يوسف خليف في الروائع من الأدب العربي وحدد وفاته ما بين 530- 540 ميلادية.
(*) المصدر: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 5، د. ت، 97.
(5) يقول: نرى أنفسنا موضعين، أي مسرعين لأمر غيب، أي للموت المغيب، أي نسرع في آجالنا وقد غيب عنا وقت انقضائها، وقيل: أراد بالغيب ما بعد الموت. وقوله: «ونسحر بالطعام» أي نلهى ونخدع ونعلل.
(6) قوله: «عصافير وذبان»، أي نحن في الضعف كهذا المخلوق الضعيف، ومن ركوب الآثام أجرأ من مجلحة الذئاب، وهي المصممة على الشيء، التي لا ترجع عما تريد.
(7) قوله: «فبعض اللوم عاذلتي» كأن عاذلته عذلته على ترك الطرب واللهو فيقول: بعض لومك وعذلك ؛ فإن التجارب التي جربت تؤدبني، وإني أنتسب فلا أجد إلى ميتًا، فأعلم حينئذ أني لاحق بهم، ويحتمل أن يريد بالعواذل خطوب الزمان الواعظة له، فضرب العواذل مثلا.
(8) قوله: «وشجت عروقي» أي اشتبكت واتصلت ؛ يقول: إن أصله في حسبه ثابت راسخ. وقيل أراد

6. وَنَفْسِي سَوْفَ يَسْلُبُهَا وَجِرْمِي   فَيُلْحِقُنِي وَشِيكًا التُّرَابِ (1)

7. أَلَمْ أُنْضِ الـمَطِيَّ بِكُلِّ خَرْقٍ   أَمَقِّ الطُّولِ لَمَّاعِ السَّرابِ (2)

8. وأركبُ في اللَّهامِ الـمُجْرِ حتى   أنالَ مآكلَ القحمِ الرغَابِ (3)

9. وقد طَوَّفْتُ في الآفاق حَتَّى   رَضِيتُ مِنَ الغَنيمةِ بالإِيابِ (4)

10. أبعد الحارثِ الملك بن عمرو   وبعد الخيرِ حجرٍ ذي القباب (5)

11. أُرَجِّي مِنْ صُروفِ الدَّهْرِ لِينًا   ولَمْ تَغْفُلْ عن الصُّمِّ الهِضَابِ (6)

12. وأعلمُ أنَّني عمَّا قليلٍ   سأُنْشَبُ في شَبَا ظُفُرٍ ونَابِ (7)

13. كما لاقَى أَبِي حُجْرٍ وجَدِّي   ولا أنسَى قَتِيلاً بالكُلابِ (8)

بقوله: «عرق الثرى» آدم صلى الله عليه وسلم لأنه أصل البشر، ولأنه أصل العرب. هذا على قول من زعم أن جميع العرب من إسماعيل صلى الله عليه وسلم وقيل: أراد بعرق الثرى إسماعيل صلى الله عليه وسلم فيقول: عروقي متصلة بإسماعيل إذا انتسبت وقد فني كل من بيني وبينه من نسب؛ فلا شك أني لاحق بهم؛ وقد بين ذلك بقوله: «وهذا الموت يسلبني شبابي». [وهذا القول تزيد من الشارح وربما نقلها وشك فيها فقال وقيل: تهوينا لها] «م».

(1) الجرم: البدن. والوشيك: السريع.

(2) قوله: «ألم أنض المطي» يقول: ألم أهزل المطي بطول السفر ودءوب السير بكل فلاة منخرقة ؛ وقوله: «أمق الطول» الأمق: الطويل، وأضافه إلى الطول لاختلاف اللفظين، وأراد المبالغة في وصف الخرق بالطول.

وقوله: «لماع السراب»: هو الذي يكون في الفلاة في نصف النهار وشدة الحر؛ كأنه يلمع ويضطرب.

(3) اللهام: الجيش الكبير الذي يستر كل شيء لكثرته ويخفيه؛ فكأنه يلتهمه، أي يبتلعه. والمجر: الكثير أيضا. والقحم: جمع قحمة، وهي دفعة من شرف ومنزلة ينالها ؛ وهي من الاقتحام، وهو التزاحم في شدة. والرغاب: الواسعة المكينة. وأراد بالمآكل الغنائم وغيرها مما يظفر به.

(4) قوله: «وقد طوفت» أي: أكثرت الطواف والمشي في نواحي الأرض حتى شق علي ذلك، وصرت أرى الرجوع إلى أهلي من غير ظفر ولا فائدة ولا غنيمة. والإياب: الرجوع. [والمعنى عند ((م)) أن الشاعر يعد الإياب - في نفسه- غنيمة].

(5) الحارث بن عمرو: جده، وحجر بن حارث بن عمرو [أبوه]. وقوله: «ذي القباب» يريد أنه ملك ذو قباب، والقباب: الأبنية.

(6) قوله: «ولم تغفل» يعني الصروف، وهي الأمور المتقلبة بالناس، وإنما يصف أن هؤلاء على عظمتهم وعلو شأنهم قد ذهبوا وبادوا فلا نرجو بعدهم لينا من الدهر، ولا صفاء من العيش. والصم المصمتة: جبال ليست بالشوامخ. والهضاب: الصلبة.

(7) شبا كل شيء: حده. وقوله: «سأنشب» أي أعلق وأثبت بأظفار المنية؛ وهذا مثل؛ وإنما يريد أنه سيموت كما مات أبوه وأجداده.

(8) والكلاب: اسم واد كانت فيه وقعة، قتل فيها أبوه حجر وأخوه. وأراد بالقتيل عمه شراحبيل بن عمرو.

-4-وقال امرؤ القيس بن حجر(1):

[طويل]

1. ألِمَّا عَلَى الربعِ القَديمِ بِعَسْعَسا ... كَأنِّي أنَادي أو أكَلِّمُ أخْرَسَا (2)

2. فلو أنَّ أهْلَ الدَّارِ فيها كعَهْدِنَا ... وجدتُ مَقيلاً عندهمْ وَمُعَرَّسَا (3)

3. فلا تُنكروني إنَّني أنَا ذاكمُ ... لَيالِيَ حَلَّ الحَيُّ غَوْلاً فَألْعَسَا (4)

4. فإمَّا تَرَيْنِي لا أُغمِّض ساعةً ... من اللَّيل إلا أن أكبَّ فأنعَسَا (5)

5. تأوَّبَني دائِي القديمُ فَغَلَّسَا ... أحاذر أن يرتدَّ دائِي فأنكسَا (6)

6. فَيَا رُبَّ مَكروبٍ كَرَرْتُ وَرَاءَهُ ... وَطَاعَنتُ عَنهُ الْخَيلَ حَتَّى تَنَفَّسَا (7)

7. وَيَا رُبَّ يَوْمٍ قَدْ أرُوحُ مُرَجَّلاً ... حَبِيباً إِلَى الْبِيضِ الْكَوَاعِبِ أمْلَسَا (8)

8. يَرِعْنَ إلى صَوْتِي إذا ما سَمِعْنَهُ ... كما تَرْعَوِي عِيطٌ إلى صَوْتِ أعْيَسا

9. أرَاهُنَّ لا يُحْبِبْنَ مَنْ قَلَّ مالُهُ

---

(1)ديوانه، 105.

(2) ألما على الربع، أي: انزلا عليه مساعدة لي حتى أسأله عن أهله. وعسعس: اسم موضع.

(3) مقيلا: أي نزولا في القائلة، ومعرسا: وهو النزول في أول الليل أو في آخره للاستراحة.

(4) قوله: «فلا تنكروني»، كأنه يخاطب أهل الدار لما أتاها فلم يجد بها ما يوافقه ويسره. وقوله: «إنني أنا ذاكم»: أي الذي عرفتم وصحبتم زمن الربيع ، إذ كان الحي يحل غولا وألعس وهما موضعان ارتبعوا فيهما.

(5) وقوله: «فإما تريني لا أغمض ساعة»، يصف أن فيه منها داء يمنعه النوم، فلا ينام منه شيئًا إلا أن يكب فينعس. والإكباب: ملازمة الشيء مع انعطاف عليه وانحناء.

(6) تأوبني دائي: أي جاءني مع الليل، وإنما خص الليل بذلك لأن الإنسان ينفرد بنفسه ويتفرغ لذكراه وهمومه. وقوله: «فغلسا»، أي أتاه ليلا في الغلس، وهو الظلمة. وقوله: «فأنكسا» من نكس المرض، وهو الرجوع إليه بعد البرء. ومعنى «يرتد»: أي يعود على برء.

(7) وقوله: «كررت وراءه» أي عطفت ورجعت من ورائه وقاتلت عليه أصحاب الخيل وطاعنتهم، وهو هارب منهزم. وقوله: «حتى تنفسا»: أي حتى استراح وتفرج ووجد متنفسا ومتسعا.

(8) المرجل: المسرح الجمة المدهونها [أي: الشعر]. والكواعب: جمع كاعب، وهي الجارية التي قد كعب ثديها، أي نهد وارتفع للخروج. وقوله: «أملسا» من الملاسة، يعني أنه شاب ناعم.

10. وما خِفتُ تَبْريحَ الحياةِ كما أرَى	1)
11. فلو أنَّها نفسٌ تَموتُ جَميعةً	ولا مَنْ رَأيْنَ الشَّيْبَ فيه وقَوَّسَا (2)
12. وَبُدِّلْتُ قَرْحًا دَامِياً بعد صِحَّةٍ	تَضيقُ ذِراعي أن أقومَ فَألبَسَا (3)
13. لقد طَمَح الطَّمَّاحُ من بُعْدِ أرضِه	ولكنَّها نَفْسٌ تَساقَطُ أنفُسَا (4)
14. ألَا إنَّ بَعْدَ العُدْمِ للمرءِ قِنْوَةً	لعلَّ مَنَايانَا تحوَّلْنَ أبؤُسَا (5)
	لِيُلْبِسَنِي من دائهِ ما تَلَبَّسَا (6)
	وبعد المشِيبِ طُول عُمْرٍ ومَلبَسَا (7)

---

(1) وقوله: «يرعن إلى صـــوتي»: أي يرجعن ويملن إليه حبًا وكلفًا به، كما ترعوي عيط، أي كما ترجع العيط، وهي الإبل التي اعتاطت فلم تحمل ســـنتها. وقيل: هي الطوال الأعناق. والأعيس: البعير الأبيض الذي يضـرب بياضـه إلى الحمرة والشقرة، وهو أكرم ألوان الإبل، يقول: هؤلاء الكواعب يرجعن إلي كما ترجع العيط إلى الفحل.

(2) قوس: كبر وانطوى كانطواء القوس.

(3) التبريح: إفراط المشقة. يقول: لم أخف أن تبرح الحياة بي هذا التبريح، ثم بين ذلك فقال: تضـيق ذراعي أن أقوم فألبس ثيابي، أي أضـعف وأعجز عن تناول ذلك لشـدة ما بي من المرض، يقال: ضـاق ذرع فلان بكذا وضاقت ذراعه، إذا لم يطقه.

(4) قوله: «فلو أنها نفس» لم يأت «للو» بجواب، ويحتمل تقديرين: أحدهما: أن يكون الجواب محذوفًا لعلم الســـامع بما أراد، كأنه قال: لكان ذلك أهون علي، ونحو ذلك مما يقوم بها المعنى، والتقدير الثاني: أن تكون «لو» بمعنى التمني فلا تحتاج إلى جواب. وقوله: «تموت جميعة»، يعني أنه مريض، فنفســه لا تخرج مرة، ولكنها تموت شيئًا بعد شيء، وهو معنى قوله: «تساقط أنفسا» أي شيئًا بعد شيء. ويروى «تساقط أنفسا» أي يموت بموتها عدة، كما قال الآخر:

فمـا كـان قيس هلكـه هلـك واحـــــد ولكنه بنيـــــان قــــوم تـــــهـــــدما

(5) قوله: «وبدلت قرحًا داميًا»، يريد ما ناله في جســـمه من الحلة المســـمومة التي وجه بها إليه ملك الروم. وقوله: «لعل منايانا تحولن أبؤسا»، أي لعل ما بي من شدة الحال والبلاء عوض من الموت أو بدل منه.

(6) الطماح: رجل من بني أسد، وكان امرؤ القيس قد صار إلى قيصر يستنجده، وقال في ذلك قصيدته:

ســـــمـا لـك شـــوق بعـدمـا كـان أقصـــرا

فقدم على قيصـــر، فأمده بقوم، وبلغ ذلك بني أســد، فخرج رجل منهم يقال له: حبيب - وقال بعضـــهم: منقذ- إلى قيصـــر، فوشـــى بامرئ القيس إليه، فلما بلغ امرؤ القيس أنقرة طعن وقتل وارفض عنه أصـــحابه، فقال: «لقد طمح الطماح من بعد أرضـــه»، فسـمي الطماح بقول امرئ القيس. وزعم قوم أن الطماح رجل من بني أســد أرســـله إليه قيصـــر بثوبه المســـموم. وقيل: الذي ســـار إليه بالثوب هو الطماح الأســـدي. وقوله: «لقد طمح الطماح»، أي لقد أصابني منه ما نابني من البلاء من بعد، يقال: طمح به بصره إذا أبعد النظر ورفعه.

وقوله: «ما تلبسا»، يعني ما حمل من السم وركب مني ما ركب. [شكك المرحوم د/ يوسف خليف في موضوع الحلة] راجع: الروائع 95، 96.

(7) قوله: «ألا إن بعد العدم للمرء قنوة»: أي بعد الشدة رخاء، وبعد الشيب عمر ومستمتع، وليس بعد الموت

-5-ولامرئ القيس و هو بأنقرة يذكر علته(1):

[متقارب]

1. لِمَنْ طَلَلٌ دَاثِرٌ آيُهُ   تَقَادَم في سَالِفِ الأَحْرُسِ (2)
2. فإمَّا تَرَيْنِي بِي عُرَّةٌ   كأَنِّي نَكيبٌ من النِّقْرِسِ (3)
وَصَيَّرَني القُرْحُ في جُبَّةٍ   تُخَالُ لَبيسًا وَلَمْ تُلْبَسِ (4)
تَرَى أَثَر القُرْحِ في جِلْدِهِ   كَنَقْشِ الخَوَاتِمِ في الجِرْجِسِ (5)

-6-وقال امرؤ القيس(6)عند موته:

[طويل]

1. أجَارتَنا إِنَّ المزارَ قريبُ   وإنِّي مقيمٌ ما أقام عَسِيبُ (7)
2. أجارتنَا إِنَّا غريبانِ هَا هُنا   وَكُلٌّ غريب للغريب نسيبُ

-7-وقال أيضا عند موته:

[طويل]

شيء. وضرب هذا مثلاً لنفسه. والقنوة والقنية: ما اقتنيت من شيء فاتخذته أصل مال. والملبس هنا: المتنفع والمستمتع.

(1)ديوان امرئ القيس 339.

(2) الأحرس: جمع حرس، «بسكون الراء»؛ وهو الدهر.

(3) العرة: القرحة في الجسم. والنقرس: مرض يصيب المفاصل.

(4) اللبيس هنا: الثوب الخلق الملبوس.

(5) الجرجس: الصحيفة؛ كذا فسره صاحب اللسان، وأورد البيت.

(6)ديوانه، 357.

(7) عسيب: اسم جبل، وكان من خبر البيتين أن الشاعر احتضر بأنقرة... فرأى قبر امرأة من أبناء الملوك ماتت هناك فدفنت في سفح جبل يقال له عسيب، فقال البيتين ثم مات فدفن إلى جنب المرأة، فقبره هناك. الأغاني 9/ 3220 و3221. «م».

1. لقد دَمعت عيناي في القَرِّ والقَيْظِ ... وَهَل تَدمَعُ العَينَانِ إلا مِنَ الغَيظِ
2. فَلَمَّا رَأَيْتُ الشَّرَّ لَيْسَ بِبَارِحي ... دعوت لنفسي عند ذلك بالفيظ (1)

-8-قال لبيد يخاطب ابنتيه لما حضرته الوفاة(2):

[طويل]

1. تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا ... وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ مُضَرْ (3)
2. وَنَائِحَتَانِ تَنْدُبَانِ بِعَاقِلٍ ... أَخَا ثِقَةٍ لَا عَيْنَ مِنْه وَلَا أَثَرْ (4)
3. وَفِي ابْنَيْ نِزَارٍ أُسْوَةٌ إِنْ جَزِعتُما ... وَإِنْ تَسأَلاهُمْ تُخْبَرَا فِيهِمُ الخَبَرْ (5)
4. وَفِيمَنْ سِواهُمْ مِن مُلوكٍ وسُوقةٍ ... دَعائِمُ عَرْشٍ خانَهُ الدَّهرُ فانْقَعَرْ (6)
5. فَقُومَا فَقُولَا بِالَّذِي قَد عَلِمْتُمَا ... ولا تخمشا وجها ولا تحلقا شعر (7)
6. وَقُولَا هُوَ المَرْءُ الَّذِي لَا خَلِيلَهُ ... أَضَاعَ، وَلَا خَانَ الصَّدِيقَ وَلَا غَدَرْ (8)

---

(1) الفيظ: الهلاك؛ يقال: فاظ نفسه، أي خرجت.

(2)ترجمته: هو لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر. وعده بن سـلام في الطبقة الثالثة من طبقات فحول الجاهلية (جاهلي إسـلامي) [وكان يقال لأبيه ربيع المقترين لسـخائه، ويكنى: لبيد أبا عقيل، وكان من شعراء الجاهلية وفرسانهم، طبقات الشعراء 1/ 123، الشعر والشعراء 274/1.

(**) المصدر: ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، د. ت، 79. وشرح ديوان لبيد، د/ إحسان عباس، الكويت، 1962، 213، وما بعدها، الأبيات 1، 5، 6، 7 في الحماسـة البصـرية. والأبيات 1، 2، 5، 6، 7 في كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى) لأبي تمام حبيب بن أوس، عبد العزيز الميمني الراجكوتي وزاد في حواشيه محمود شاكر. دار المعارف، ط 3، 154. والأبيات جميعًا في شرح السبع الطول لابن الأنباري باختلاف ترتيب ص 513، 514. والهوامش نقلا عن نسـخة دار صـادر لأنها أوفى من نسـخة الكويت. «م».

(3) يروى: تخاف... أن يموت، تمنى: فعل مضـارع محذوفة منه تاء وهو: «تتمنى». من ربيعة أو مضـر: أي كهذين الحيين في الفناء.

(4) يروى: ومسمعتين. عاقل: اسم موضع، أي له أسوة بمن مات في عاقل ولم يبق منه عين ولا أثر.

(5) يروى: إن نظرتما؛ تلفيا عندهم خبر.

(6) يروى: فانكسر.

(7) في رواية: فإن حان يوما أن يموت أبوكما، فلا،.. «البيت».

(8) يروى: لا كرامة أضاع. وغدر: لازم ومتعدٍّ، غدره وغدر به «اللسان» «م».

7. إلى الحولِ ثمَّ اسمُ السلامِ عليْكُما   وَمَنْ يبكِ حَوْلاً كاملًا فقدِ اعتذر (1)

ـ 9ـ و قال لبيد(2):

[مجزوء الكامل]

1. أُنْبِئْتُ أنَّ أبَا حَنيـ   ـفِ لامَنِي في اللَّائِمينا (3)
2. أبُنَيَّ هل أحْسَسْتَ أعْـ   ـمامِي بَني أمِّ البَنِينا (4)
3. وَأَبِي الَّذِي كَانَ الأرَا   ملُ في الشِّتاءِ لَهُ قَطِينَا (5)
4. وَأبُو شُرَيح والـمُحَا   مِي في المَضِيقِ إذا لَقِينَا (6)
5. الفتيَةُ البيضُ المصَا   لتُ أشْبَعُوا حَزمًا ولِينا (7)
6. مَا إنْ رأيتُ ولا سَمِعْـ   ـتُ بِمِثْلِهِمْ في العَالَمِينَا
7. لم تَبَقَ أنفُسُهُمْ وكا

(1) لفظة اســـم تعد مقحمة هنا، وقيل: الســـلام هو الله؛ والتعليقات على هذا البيت كثيرة أوردها صـــاحب الخزانة. واعتذر بمعنى أعذر، أي بلغ أقصى الغاية في الغدر.
(2) روي أن لبيدا لما حضـــرته الوفاة قال لابن أخيه- ولم يكن له ولد ذكر: يا بني، إن أباك لم يمت ولكنه فني فإذا قبض أبوك فأقبله القبلة وسجه بثوبه ولا تصرخن عليه صارخة، وانظر جفنتي «وعاء يصنع فيه الطعام» اللتين كنت أصـــنعهما، فاصـــنعهما ثم احملهما إلى المســـجد، فإذا ســـلم الإمام فقدمهما إليهم، فإذا طعموا فقل لهم فليحضـــروا جنازة أخيهم؛ وأنشـــد: «وإذا دفنت أباك... البيت»! وهذه الأبيات من قصـــيدة طويلة تعد من جيد الشعر، ويقول بعض الرواة إن لبيدا قالها في الليلة التي توفي فيها.(*) تخريجها: ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، د. ت، 214، وديوانه بتحقيق، د/ إحسان عباس، 322، وما بعدها.
(3) أبو حنيف: ابن أخي لبيد يلومه لانبعاثه في الكرم.
(4) يروى: هل أبصرت.
(5) الأرامل: المســـاكين المحتاجون. القطين: القوم المقيمون القاطنون، وكان والد لبيد يلقب «ربيعة المقترين»، أو ربيع المقترين لكرمه.
(6) يروى: وأبا شريك والمنازلة وأبو شريح هو الأحوص، وشريح ابنه أحد من ساد في بني جعفر، وهو قاتل لقيط بن زارة يوم جبلة؛ ورفع «أبو» على تقدير: وأبو شريح هل أحسسته.
(7) يروى: البيض المصابح أكملوا كرما ولينا. المصالت: جمع مصلت، وهو الرجل الماضي في الأمور ؛ أشـبعوا- على البناء للمعلوم: وفروا، وإذا بني للمجهول فمعناه أنهم ذهبوا مشـبعين، أي مكتفين من الحزم واللين.

8. فلئنْ بعثتُ لهمْ بُغَا   نُوا زِينَةٌ للنَّاظِرِينَا (1)

9. فَمَكَثْتُ بَعْدَهُمْ وكُنْـ   ـةٌ ما البُغَاةُ بواجِدِينَا (2)

10. ذَرْنِي وَمَا مَلَكَتْ يَمِيـ   ـتُ بِطُولِ صُحْبَتِهِمْ ضَنِينا (3)

11. وافْعَلْ بمالِكَ مَا بَدَا   ـنِي إنْ رَفَعْتُ بِهِ شُؤُونا (4)

12. واعْفِفْ عَنِ الجَارَاتِ وامنَحْـ   لَكَ، إنْ مُعَانًا أو مُعِينًا (5)

13. وابذُلْ سَنَامَ القِدْرِ إ   ـهُنَّ مَيْسِرَكَ السَّمينا (6)

14. ذا القدرَ إنْ نَضِجَتْ وعجِّـ   نَّ سَوَاءَها دُهْمًا وَجُونَا (7)

15. إنَّ القُدُورَ لَوَاقِحٌ   ـلْ قَبْلَهُ مَا يَشْتَوِينَا (8)

16. وَإِذَا دَفَنْتَ أَبَاكَ فَاجْـ   يُحْلَبْنَ أَمْثَلَ ما رُعِينَا (9)

17. وَصَفَائِحًا صُمًّا رَوَا   ـعَلْ فَوْقَهُ خَشَبًا وَطِينَا

18. لِيَقِينَ وَجْهَ المَرْءِ سَفْـ   ـسِيهَا يُسَدِّدْنَ الغُضُونَا (10)

19. ثم اعتبر بثناء رهـ

---

(1) هذا البيت زيادة من شرح السبع الطوال لابن الأنباري 513.
(2) بغاة: طالبون يبحثون عنهم؛ أي إذا أرسلت من يدعوهم عاد طالبوهم دون أن يجدوهم.
(3) مكثت: أقمت في الحياة، ضنينا: مختصا بطول صحبتهم لا أحب فقدها. وفي الأغاني: فبقيت بعدهم.
(4) الأغاني: دعني، إن سددت به شؤونا، ويروى: أن شددت بها؛ ما ملكت يميني: من مال وسواه. رفع به شؤونا: أزال به أمورًا وقضى حقوقًا. والشؤون: شدة العيش.
(5) الأغاني: مستعانا أو معينا.
(6) الميسر: الجزور يتقاسمها المتياسرون.
(7) يروى: وابذل سوام القدر، يقول: إنك ستصيب سواءها دهما وجونا من الإبل، وإذا كسرت السين من سواء الممدودة عنيت المساواة.
(8) ذا القدر: رده على سنام أو سوام في البيت السابق، أي ابذل ذا القدر. يشتوين: يعني الجارات في البيت: 12. [يعني الشاعر لا تجعل النسوة ينتظرن اللحم حتى ينضج ولكن عجل لهن الشواء] «م».
(9) يروى: لقائح. يقول: يحلبن من الحمد والذكر والشرف أكثر مما يطعم فيهن. رعين: استحفظن وجعل فيهن.
(10) يروى: وسقائفا. ويروى: يشددن. الصفائح: الحجارة العريضة. [الغضون جمع غضن والغضن: الكسر في الجلد والثوب والدرع يقصد الشاعر الشقوق فوق القبر] «م».

20. وتَرَاجَعُوا غُبْرَ المرا ـسَافَ التُّرَابِ وَلَنْ يَقِينَا (1)

21. تلك المكارمُ إن حَفِظْـ ـطك، إذ ثوى جدثا جنينا (2)

22. في رَبْرَبٍ كَنِعَاجِ صَا فِقٍ مِنْ أخيهمْ يَائِسينا (3)

23. مُتَسَلِبَاتٍ في مُسُو ـتَ فلن تُرَى أَبَدًا غَبينا

24. وَحَذِرْتُ بَعْدَ الموتِ، يَوْ رَةَ يَبْتَئِسْنَ بِمَا لَقِينَا (4)

ح الشَّعْرِ أَبْكَارًا وَعُونَا (5)

مَ تَشِينُ أَسْماءَ الجَبِينَا (6)

10-بشر بن أبي خازم الأسدي(7):

---

(1) ابن الأنباري: وجه أبيك. الأغاني: حر الوجه. اللسان: ليقين وجه المرء. سفساف التراب: ما دق منه.
(2) اعتبر بما يثني به قومك على هذا الميت حين يثوي في جدث جنين، أي يجنه ويستره. والجنين: المدفون، والقبر يسمى «الجنن».
(3) تراجعوا: عادوا. غبر المرافق: من حثو التراب على الميت.
(4) يروى: في مأتم. الربرب: القطيع من بقر الوحش، شبه به النائحات، صارة: اسم موضع.
(5) متسلبات: يلبسن السلب وهي ثياب سود تلبسها النساء في المأتم. مسوح: جمع مسح. وهو كساء من شعر.
(6) أسماء: ابنة لبيد. تشين الجبين: تصبغ وجهها أو تخدشه حزنًا عليه.
وحق هذا البيت أن يكن بعد البيت (15) لأنه قلق هنا ولكننى آثرت أن أحافظ على ما ورد فى المطبوعات إلا أن أعود لدراسة القصيدة.
(7)ترجمته: هو بشر بن أبي خازم، واسم أبي خازم عمرو بن عوف بن حميري بن ناشزة بن أسامة بن والية بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد من بني خزيمة بن مدركة وهو عمرو بن إلياس بن مضر. وجعله ابن سلام في الطبقة الثانية. انظر: طبقات بن سلام 1/ 97، أسماء المغتالين محمد بن حبيب، نوادر المخطوطات 2/ 232، الشعر والشعراء 1/ 270، «م».(*) المصدر: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق، د/ عِزَّة حسن، وزارة الثقافة سوريا، دمشق، 1960 م، ص 24 وما بعدها، ومختارات بن الشجري (303) وما بعدها، والشرح: للدكتور/ عزة ما عدا ما بين المعقوفتين []، ((م))».(*) المناسبة: كان غلام من الأبناء رمى بشر بن أبي خازم بسهم فأثخنه. والأبناء وائلة ومرة ومازن وغاضرة وسلول بنو صعصعة. فكل ولد صعصعة غير عامر يسمون الأبناء والغلام من بني وائلة بن صعصعة. وأن بِشْرًا أسر الوائلي. ثم أيقن بشر أنه ميت فأطلق الغلام في بعض الطريق وقال: انطلق وأخبر أهلك أنك قتلت بشر بن أبي خازم. ثم اجتمع إليه أصحابه فقالوا له: أوص. فقال هذه القصيدة وهو يجود بنفسه. «معجم الشعراء» (222) المحقق.

[وافر]

1. أسائِلَةٌ عُمَيرَةُ عَن أبيها ... خِلالَ الجَيشِ تَعتَرِفُ الرِكابا (1)
2. تُؤَمِّلُ أن أؤوبَ لَها بِنَهبٍ ... وَلَم تَعلَم بِأَنَّ السَّهمَ صابَا
3. فَإِنَّ أباكِ قَد لاقى غُلاماً ... مِنَ الأَبناءِ يَلتَهِبُ التِهابا
4. وَإِنَّ الوائِلِيَّ أصابَ قَلْبِي ... بِسَهمٍ لَم يَكُن يُكسَى لِغَابَا (2)
5. فَرَجِّي الخَيْرَ وانْتَظِرِي إِيَابِي ... إِذَا مَا القَارِظُ العَنَزِيُّ آبَا (3)
6. فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بِشْرٍ ... فَإِنَّ لَهُ بِجَنْبِ الرِّدْهِ بابَا (4)
7. ثَوَى فِي مُلْحَدٍ لا بُدَّ مِنْهُ ... كَفَى بِالمَوْتِ نَأْيًا وَاغْتِرَابَا (5)
8. رَهِينَ بِلًى، وكلُّ فَتًى سَيَبْلَى ... فَأَذْرِ الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتِحَابَا
9. مَضَى قَصْدَ السَّبِيلِ، وكلُّ حَيٍّ ... إِذَا يُدْعَى لِمَيْتَتِه أَجَابَا (6)
10. فَإِنْ أَهْلِكْ عُمَيْرَ فَرُبَّ زَحْفٍ ... يُشَبِّهُ نَقْعُهُ عَدْوًا ضَبَابَا (7)
11. سَمَوْتُ لهُ لأَلْبِسَهُ بِزَحْفٍ ... كَما لفتْ شَآمِيَّةٌ سَحَابَا (8)
12. عَلى رَبِذٍ قَوَائِمُهُ إِذا ما ... شَأَتْهُ الْخَيْلُ يَنْسَرِبُ انْسِرَابَا (9)

---

(1) [عميرة: ابنة الشاعر]، [تعترف: اعترف القوم سألهم عن خبر ليعرفه] مختارات ابن الشجري 303.
(2) اللغاب: الريش الرديء، يكسى به السهم فلا يعتدل ولا يلتئم، فإذا رمي به لم يذهب بعيدًا ولم يصب.
(3) القارظ: الذي يجني القَرَظَ وهو شجر يدبغ بورقه وثمره، والقارظ العنزي: رجل من عنزة خرج يطلب القرظ فمات ولم يرجع إلى أهله، فضربته العرب مثلا للمفقود الذي يفوت فلا يرجع.
(4) والرده: موضع في بلاد قيس، دفن فيه بشر، وعنده قال هذه القصيدة وهو يجود بنفسه.
(5) الملحد: القبر الذي عمل له لحد وهو الشق الذي يكون في جانبه لوضع الميت فيه. وبهذا البيت قدم الفرزدق بشر بن أبي خازم على الشعراء وجعله أشعر العرب حين سئل عن ذلك، انظر: «العمدة» [95/1].
(6) قصد السبيل: واضح الطريق، أي مضى وطريقه واضح مستقيم. والقصد استقامة الطريق.
(7) النقع: الغبار تثيره الخيل في ركضها.
(8) سموت له: نهضت وارتفعت له. شامية: أي ريح شامية.
(9) والفرس الربذ: الخفيف القوائم في المشي. وشأته الخيل: أي سبقته.

13. شَديدُ الأَسْرِ يَحْملُ أَرْيَحِيّاً	أخا ثِقةٍ إِذا الحدَثانِ نابَا (1)
14. صَبورًا عِنْدَ مُخْتَلَفِ العَوَالِي	إذا ما الحَرْبُ أَبْرَزتِ الكِعَابَا (2)
15. وَطَالَ تَشَاجُرُ الأَبْطَالِ فِيهَا	وَأَبْدَتْ نَاجِذًا مِنْهَا وَنَابَا (3)
16. فَعَزَّ عَلَيّ أنْ عَجِلَ المَنَايَا	ولمَّا أَلْق كَعْبًا أو كِلابَا (4)
17. وَلَمَّا أَلْقَ خَيْلًا مِنْ نُمَيْرٍ	تَضِبُّ لِثاثُها تَرْجُو النِّهابَ (5)
18. وَلَمّا تَلْتَبِسْ خَيلٌ بِخَيْلٍ	فَيَطَّعِنُوا وَيَضطَرِبُوا اضْطِرَابَا (6)
19. فَيَا لِلنَّاس إن قَنَاة قَومِي	أَبَتْ بِثِقَافِهَا إِلَّا انقِلَابَا (7)
20. هُمْ جَدَعُوا الأنوفَ فَأَوْعَبُوها	وهُمْ تَرَكوا بَنِي سَعدٍ يَبَابَا (8)

-11-وقال عبد يَغُوث بن وقَّاص الحارثي(9):

---

(1) الأسر: الخلق، وشديد الأسر أي قوي الخلق، والأريحي: الكريم الذي يرتاح لعمل المعروف. وحدثان الدهر: نوبه وما يحدث منه من البلاء. وناب: أي نزل.
(2) العوالي: الرماح، جمع العالية وهي أعلى القناة وهو النصــــف الذي يلي الســـنان. ومختلف العوالي: اختلاف الرماح عند الطعن صاعدة هابطة.
(3) الناجذ: أقصى الأضراس.
(4) كعب وكلاب: من أحياء بني عامر، وكان بين بني أســـد قوم الشــــاعر وأحلافهم وبين بني عامر أيام وحروب أشهرها يوم النسار.
(5) نمير: حي مشـــهور من أحياء بني عامر. اللثات: جمع اللثة وهي مغارز الأســـنان وما حولها ويريد به الأفواه، وضبت لثته: انحلب ريقها.
(6) تلتبس: أي تختلط في القتال. يطعنوا: الاطعان يكون بالرماح.
(7)ويضــطربوا: الاضــطراب يكون بالسيوف. الثقاف: آلة من خشـب فيها ثقب تسـوى بها الرماح. تسـوى القناة المعوجة على النار ثم تدخل في ثقب الثقاف وتسوى.
يقول: نحن إذا غمزنا انقلبنا كما تنقلب القناة الصلبة. ويقال للرجل لا ينكسر من أمر يصيبه ولا يضعف فيه: إنه لصلب القناة وإنه لصلب العود، أي صلب البدن شديد القلب. يصف الشاعر قومه بشدة البأس والاقتدار على مغالبة الخطوب.
(8)أوعبوها: اســتأصــلوها بالجدع؛ بنو ســعد: هم ســعد بن زيد مناة من أحياء تميم. وتميم حلفاء بن عامر وكانوا قد غضـبوا لما أصــاب بني عامر يوم النســار من بني أسد وأحلافها. فدهمتهم بنو أسـد في الجفار وقتلتهم قتلاً شديدًا. واليباب: الخراب.
(9)ترجمته: هو عبد يغوث بن الحرث بن وقاص بن صــلاءة بن المعقل، واسمه ربيعة، بن كعب الأرت بن ربيعة بن كعب بن الحرث بن كعب بن عمرو بن علة بن جلد بن مالك بن أدد بن زيد ابن يشـــجب بن

[طويل]

1. أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَا بِيَا ... وَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا
2. أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُها ... قَليلٌ، وما لَوْمي أَخي مِن شِمَالِيَا (1)
3. فَيَا رَاكِباً إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ... نَدَامَايَ مِن نَجْرَانَ أن لَا تَلَاقِيَا (2)
4. أَبَا كَرْبٍ والأَيْهَمَيْنِ كِلَيْهِمَا ... وَقَيْسًا بِأَعلَى حَضْرَمَوْتَ اليَمَانِيَا (3)
5. جزى الله قومي بالكلاب ملامة ... صرِيحَهُم والآخرين الموالِيا (4)
6. ولو شِئْتُ نَجَّتْني مِن الْخَيْلِ نَهْدَةٌ ... تَرَى خَلْفَها الحُوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا (5)
7. وَلَكِنَّنِي أَحْمِي ذِمَار أَبِيكُم ... وَكَانَ الرِّمَاح يَخْتَطِفْنَ الْمُحَامِيَا (6)
8. أَقُولُ وقد شَدُّوا لساني بِنِسْعَةٍ ... أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا عن لِسَانِيَا (7)
9. أَمَعْشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فأَسْجِحُوا ... فإِنَّ أخاكم لم يَكُنْ مِن بَوَائِيَا (8)

يعرب بن زيد بن كهلان بن سبأ، شاعر جاهلي، فارس سيد لقومه بني الحرث بن كعب. وكان قائدهم في يوم الكلاب الثاني إلى بني تميم، وفي ذلك اليوم أسر فقتل. وهو من أهل بيت معرق في الشعر في الجاهلية والإسلام.(*) المصدر المفضليات، المفضل الضبي (178 هـ)، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط 7. د. ت، مفضلية 30. وشرح ابن الأنباري للمفضليات، تحقيق، لايل، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 2000 م، 315- 320. وشرح التبريزي، بتحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1987، 2/ 766 وما بعدها [((م))].

(1) الشمال: واحد الشمائل. الخلق.
(2) عرضت: أتيت العروض، بفتح العين، وهي مكة والمدينة وما حولها، وقيل واليمن أيضا.
(3) أبو كرب: هو بشر بن علقمة بن الحرث. والأيهمان: هما الأسود بن علقمة بن الحرث، والعاقب وهو عبد المسيح بن الأبيض. وقيل: هو ابن معدي كرب، وهو والد الأشعث ابن قيس الكندي.
(4) الكلاب، بضم الكاف: يوم الكلاب الثاني، كلاب أهل اليمن وتميم، وفيه أمر عبد يغوث. صريحهم: خالصهم ومحضهم في النسب. الموالي: الحلفاء ها هنا.
(5) النهدة: المرتفعة الخلق. الحوة: الخضرة. قال الأصمعي: إنما خص الحو لأنها أصبر الخيل، وأخفها عظاما، إذا عرقت لكثرة الجري.
(6) الذمار: ما يجب على الرجل حفظه، من منعة جارٍ وطلبة ثأرٍ.
(7) النسعة، بكسر النون: القطعة من النسع، وهو سير يضفر من جلد. وشد اللسان به هنا إما حقيقي، بأن يكمموه بالنسعة، وإما مجازي، أراد أنهم فعلوا ما منع لسانه عن مدحهم.
(8) أسجحوا: سهلوا ويسروا في أمري. أخاكم: هو النعمان بن جساس. البواء: من قولهم: «باء فلان بفلان» إذا قتل به وصار دمه بدمه. يريد أني لم أقتل صاحبكم حتى تريدوا قتلي.

10. فإِنْ تَقْتُلُوني تَقْتُلُوا بِيَ سَيِّدًا   وإِنْ تُطْلِقُونِي تَحْرُبُونِي بِمَالِيَا (1)

11. أحَقًّا عِبَادَ اللهِ أنْ لَسْتُ سَامِعًا   نَشِيدَ الرِّعَاءِ المُعْزِبِينَ المَتَالِيَا (2)

12. وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ   كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أسِيرًا يَمَانِيَا (3)

13. وَظَلَّ نِسَاءُ الحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا   يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا (4)

14. وقد عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَةُ أنَّنِي   أنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عليه وعادِيَا (5)

15. وَقَد كُنْتُ نَحَّارَ الجَزُورِ ومُعْمِلَ   ـمطي وأمضـي حيث لا حيّ ماضيا

الْـ   وَأَصْدَعُ بَيْنَ القَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا (6)

16. وَأَنحَرُ لِلشَّرْبِ الكِرَامِ مَطِيَّتِي   لَبيقاً بتصـريف القناة بَنانيا (7)

17. وكنت إذا ما الخيل شَّمصَها القنا   بِكَفِي وقد أنْحَوْا إليَّ العَوَالِيَا (8)

18. وَعَادِيَةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وَزَعْتُها   لِخَيْلِي كُرِّي نَفِّسِي عن رِجَالِيَا

19. كَأَنِّيَ لم أرْكَبْ جَوَادًا ولم أقُلْ   لأَيْسَارِ صِدْقٍ: أعْظِمُوا ضَوْءَ نَارِيَا (9)

---

(1)حربه: من باب «طلب» إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء.
(2)الرعاء بكسر الراء: جمع راع، ويجوز ضم الراء. المعزب: المتنحي بإبله. المتالي: الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض.
(3)عبشمية: نسبة إلى «عبد شمس» ويقال في «عبشمس» والذي أسر عبد يغوث فتى من بني عمير بن عبد شمس، وكان أهوج، فانطلق به إلى أهله، فقالت أمه لعبد يغوث، ورأته عظيمًا جميلاً: من أنت؟ قال: أنا سيد القوم، فضحكت وقالت: قبحك الله من سيد قوم حين أسرك هذا الأهوج ؛ فعن ذلك قول عبد يغوث «وتضحك مني». قال الأصمعي: إلى ها هنا سمعت من هذه القصيدة ولم أسمع بقيتها. وعن ابن الأنباري: «كأن لم ترى، بالألف» وهي رواية الكوفيين. قال الأخفش «وهذا عندنا خطأ. والصـواب تري بالحذف علامة للجزم» نقلا عن تعليق د/ قباوة 2/ 771. في شرح التبريزي للمفضليات [((م))].
(4) حديث السيدة عائشة عن نكاح الجاهلية. انظر: هامش رقم 1 ص 289 من هذا البحث.
(5)[رواية البيت في الكتاب لسيبويه عليه بدل علي وهو أجود] 4/ 385 [((م))].
(6)الشرب: جمع شارب. المطية: البعير ها هنا. أصدع: أشق. القينة: المغنية. يريد أنه يعطي كلا منهما بعض ردائه.
(7)شمصها: نفرها، كشمسها بالسين. اللبق: بفتح الباء: الظرف والرفق والحذق، ومنه اللبق واللبيق.
(8)وعادية: يريد وخيل عادية. سوم الجراد. انتشاره في طلب المرعى. وزعتها: كففتها. أنحوا إلي: وجهوا إلي.
(9)السباء: اشتراء الخمر. الروي: أراد به الممتلئ. الأيسار: الذين يضربون القداح.

20. ولم أسْبَإِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أقُلْ

-12-سَاعِدة بن جُؤيّة(1):

[وافر]

1. أَلَا قَالَت «أُمامةُ» إذ رأتْني   لشانِئك الضَّراعةُ والكُلولُ (2)

2. تَحوَّبُ قد تَرى أنِّي لَحِمْلٌ   على ما كان مُرْتقَبٌ ثَقِيلُ (3)

3. جَمَالَكِ إنَّما يُجْدِيكِ عَيْشٌ   أَمَيْمَ- وقد خلا عُمْري- قَلِيلُ (4)

4. وَإِنِّي يَا أُمَيْمَ لَيجْتَدِينِي   بِنُصْحَتِهِ المحسَّبُ والدَّخِيلُ (5)

5. ولا نَسَبٌ سَمِعْتُ به قَلاني   أُخَالِطُهُ أُمَيْمَ ولا خَلِيلُ (6)

6. أندُّ من القِلَى وأصونُ عِرْضي   ولا أذأُ الصديقَ بما يَقُولُ (7)

7. وإنِّي لَآبنُ أقوامٍ زِنادى   زَوَاخِرُ والغُصونُ لها أُصولُ (8)

---

(1)ترجمته: هو ساعدة بن جؤية، أخو بني كعب بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة. عن شـرح الهذليين، 3/ 1142- 1150.(*) المصـدر: ديوان الهذليين، تحقيق، أحمد الزين وآخرين دار الكتب المصرية، ط 2، 1995، 1/ 27 وما بعدها، والقصيدة في كتاب شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ومراجعة: محمود شاكر ج 3/ 1143 وما بعدها.

(2) شانئك: عدوك. الكلول: أن يكل بصره. والضراعة: التصاغر.

(3) «تحوب» أي توجع وتفجع. «قد ترى إني لحمل»: أي ثقيل كالحمل على أهلي من المرض. «الرقبة»: التخوف. [والمعنى تتفجع لأني أبدو كالحمل الثقيل إما أن يضعوني ملا أو تسقطني الأيام] «م».

(4) «جمـــالك» تجملي بالصبر يقول: لا تنسي جمالك، أو تجملي بجهدك. «مضى عمري»: أي عيشي. «إنما يجديك عيشي»: أي يكفيك.

(5) يجتديني»: يعتمدني، [وفي «اللسان»: فلان يجتدي فلانا ويجده أي: يسأله، والسؤال الطالبون يقال هم: المجتدون] «م»، النصـحة»: صـميم أمره. «المحسـب» المكرم. والدخيل [الضـيف والنزيل وفي البيت الضعيف والفقير] «اللسان» «م».

(6) قلاني: أبغضني، وأدخل عليه مكروها. ونسب يعني ذا نسب.

(7) أند: أفر. القلى: البغض. ولا أذأ الصديق: لا أوذيه وأعنته.

(8) زنادي: من الزند، والزند والزندة: خشـبتان يسـتقدح بهما، فالسـفلى زندة والعليا زند يفتتح بها النار [الزناد: وارى الزند يكون ذلك في الكرم وغيره من الخصال المحمودة» «اللسان»] «م».

8. وما إنْ يَتَّقِي من لا تَقِيه　　مَنيّتُه فيُقصِرُ أو يُطِيلُ (1)
9. وما يُغْنِي امرأً وَلَدٌ أحَمَّتْ　　مَنِيَّتُه ولا مالٌ أثِيلُ (2)
10. ولو أمْسَتْ له أدْمٌ صَفَايَا　　تُقَرْقِرُ في طَوائفها الفحُولُ (3)
11. مصعّدَةٌ حَوارِكُهَا تَراها　　إذا تمشي يضيق بها المسيل (4)
12. إذا ما زارَ مُجْنَأَةً عليها　　ثِقالُ الصَّخرِ وَالخَشَبُ القَطِيلُ (5)
13. وغُودِر ثَاوِيًا وتأوّبتْه　　مذرّعةٌ- أُمَيْمَ- لها فَلِيلُ (6)
14. لها خُفَّانِ قد ثُلِبَا ورأسٌ　　كرأسِ العَوْدِ شَهْبَرَةٌ نَؤُولُ (7)
15. تَبِيتُ اللَّيلَ لا يَخفَى عليها　　حِمارٌ حيث جُرَّ ولا قَتِيلُ
16. كمَشْيِ الأقْبَلِ السَّارِي عليها　　عِفاءٌ كالعَبَاءةِ عَفْشَلِيلُ (8)
17. فذاحَتْ بالوَتائر ثم بَدّتْ　　يَدَيْهَا عند جانبه تَهِيلُ (9)
18. هُنالِكَ حِينَ يَتْرُكُهُ ويَغْدُو　　سَلِيبًا ليس في يده فَتِيلُ (10)

---

(1) المنية هي التي تحدد الأعمار فتقي وتصيب. والبيت فيه أقوال كثيرة راجعه في المصدرين. «م».
(2) أحمت: حانت، وحمت: قدرت. الأثيل: المؤثل الكثير وهو المثمر.
(3)صفايا: إبل كرام. تقرقر: تهدر. طوائفها: نواحيها.
(4)مصعدة: شم. حواركها: أكتفافها. المسيل: [مجتمع الماء] الوادي.
(5)مجناة: يعني القبر، والمجنأ: المحدودب. القطيل: المقطوع.
(6)غودر: ترك. ثاويا: مقيم. مذرعة: يعني ضبعا بذراعيها توقيف أي آثار. الفليل: الشعر والوبر، وهذه ضبع فيها خطوط سود. «ومن معاني فليل: ناب البعير المتكسر» وهو المقصود على خلاف ما ذهب إليه الشارح وابن منظور في «اللسان» فلا معنى لذكر الشعر في البيت وسيصفه الشاعر في البيت (16) كما أن الشاعر يخوف أمامة فيذكر أخطر ما في الضبع وهو الأنياب المتكسرة فالمعروف عن الضبع أنه يأكل حت العظام.
(7)أراد أن لها خفين غليظين قد تكسر وتصلب وخشن. العود: البعير، شهبرة: مسنة، نؤول: التي تمشي كأنها مثقلة.
(8)الأقبل: الذي في عينه قبل شبيه بالحول. عفاء: وبر وشعر. العفشليل: الثوب الجافي الثقيل.
(9)ذاحت: مرت مرا سريعا سهلاً. الوتائر: جمع تيرة وهي من الأرض كأنها طريقة منقادة دقيقة، وهو على وتيرة أي على طريقة مستقيمة. بدت يديها: أي باعدت ما بينهما. تهيل: تنبش.
(10)يتركه: الضمير فيه يعود على المال. الفتيل: الذي في شق النواة.

19. وَلَوْ أنَّ الذِي يُتَّقَى عليه بضَحْيانٍ أَشَمّ به الوُعولُ (1)

20. عِذاةٍ ظَهْرُهُ نَجْدٌ عليه ضَبابٌ، تَنْتحيه الرِّيحُ مِيلُ (2)

21. إذا سَبَلُ الغَمامِ دنا عليه يَزِلُّ بِرَيْدِهِ ماءٌ زَلُولُ (3)

22. كأنَّ شُؤونَه لَبّاتُ بُدْنٍ خِلافَ الوَبْلِ أو سُبَدٌ غَسيلُ (4)

23. لآبَتْه الحوادِثُ أو لَأَمْسَى به فَتْقٌ رَوادِفُه تَزُولُ (5)

-13-وقال الـمُتَلَمّس(6):

(1)ضحيان: جبل ضاح: ليس فيه شجر يواري من بهذا الجبل. أشم: طويل مشرف.
(2)عذاة: البعيدة من الماء والريف أي ظهره نجد وأسفله تهامة. تنتحيه: أي تأخذه يمنة ويسرة، ميل: يميل مع الريح.
(3)الغمام: السحاب الرقيق. الريد: الحرف من الجبل. زلول وزلال واحد، وهو السريع المر من الحلق. السبل: المطر. وقوله: يزل بريده: أي هو أملس، المعنى الجبل أملس يزل الماء عنه. دنا عليه: أي دنا منه.
(4)شؤونه: خطوط في الجبل مخالفة للونه، يقول: تسيل كأنها لبات بدن منحورة. السبد: طائر مثل الخطاف أملس، إذا أصابه المطر سال عنه.
(5)يقول: فكأن الجبل خلاف المطر أي بعده، بعير نحر يثج بالدماء [وفي اللسان الخلاف، مادة خلف، المضادة] أي أن الجبل بعد المطر يسيل بالماء مع انهمال المطر عليه في آن، «م». لانفتق به فتق من الأمور وزالت روادفه عنه. وروادفه: مآخيره.
(6)ترجمته: هو جرير بن عبد العزى، ويقال ابن عبد المسيح، من بني ضبيعة بن ربيعة، ثم من بني دوفن. وأخواله بنو يشكر، والمتلمس خال طرفة بن العبد وجعله ابن سلام في الطبقة السابعة من طبقات شعراء الجاهليين.
وكان ينادم عمرو بن هند ملك الحيرة هو وطرفة بن العبد، فهجواه فكتب لهما- إلى: عامله بالبحرين- كتابين، وأوهمهما أنه أمر لهما فيهما بجوائز، وكتب إليه لقتلهما [وتشكك المتلمس في الصحيفة] وطلع عليهما غلام من أهل الحيرة، فقال له المتلمس: أتقرأ يا غلام؟ قال: نعم، ففك الصحيفة ودفعها إليه، فإذا فيها: أما بعد، فإذا أتاك المتلمس فاقطع يديه ورجليه وادفنه حيّا، فقال لطرفة: ادفع إليه صحيفتك يقرأها، ففيها والله ما في صحيفتي، فقال طرفة: كلا لم يكن ليجترئ عليّ!
فقذف المتلمس بصحيفته في نهر الحيرة وقال:
ألقيتها بالثني من جنب كافر كذلك أفني كل قِطّ مضلل
[الثني: منعطف النهر. كافر: نهر بالحيرة. قط: كتاب ، وكتاب المحاسبة خاصة اللسان].
وأخذ نحو الشام، وأخذ طرفة نحو البحرين.
فقال المتلمس:

[طويل]

1. خَلِيلَي ! إِمَّا مِتُّ يَومًا وَزُحزِحَت   مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ الدَّهْرُ
2. فَمُرّا عَلَى قَبرِي، فَقُومَا فَسَلِّمَا؛   وَقُولَا: سَقَاكَ الغَيثُ وَالقَطرَ يَا قَبْرُ!
3. كَأَنَّ الذِي غَيّبتَ لَم يَلهُ سَاعَةً   1)
4. وَلَمْ تَسْقِهِ مِنْهَا بِعَذْبٍ مُمَتَّعٍ   مِنَ الدَّهْرِ، وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ
5. وَلَمْ يَصْطَبِحْ فِي يَوْمِ حَرٍّ وَقِرَّةٍ   بَرُودٍ، حَمَتْهُ القَومَ رَجْرَاجَةٌ بِكْرُ (2)
6. وَلَم يَرْعِ العِيسَ الكَوَانِسَ بِالضُّحَى
7. لَسَسْنَ بِقُولَ الصَّيفِ، حَتَّى كَأَنَّمَا   حُمَيّا، فَدَبَّتْ فِي مَفَاصِلِهِ الخَمْرُ (3)
8. ولم يمدح القرمَ الهمامَ بِكَفِّه   بِأَسْرَارِ مَوْلِيٍّ، أَلِدَّتُهُ صُفرُ (4)

من مبلغ الشعراء عن أخويهم   خبرا فتصدقهم بذاك الأنفس
أودي الذي علق الصحيفة منهما   ونجا، حذار حبائه المتلمس

....

أطرينة بن العبد إنك حائن   أبساحة الملك الهمام تمرس
ألق الصحيفة لا أبا لك إنه   يخشى عليك من الجباء الذقرس

وضرب المثل بصحيفة المتلمس.
راجع ترجمته في طبقات الشعراء 1/ 156 والترجمة وخبر الصحيفة في الشعر والشعراء 1/ 179 وما بعدها، وخبر الصحيفة أيضا في أسماء المغتالين، نوادر المخطوطات، 2/ 231، الأغاني 9774 وما بعدها. أمالي المرتضى 1/ 183 وما بعدها. وفي اسم أبيه اضطراب كبير في جميع المصادر. «م».

(*) المصدر: ديوان المتلمس الضبعي، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، معهد المخطوطات العربية، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، القاهرة 1997. ص 256 وما بعدها.

(1) القطر: المطر.

(2) برود «بفتح الباء»: عذب الثغر صفة لمحذوف. والرجراجة: المرأة التي يترجرج كفلها.

(3) القر والقرة: البرد. والحميا: بلوغ الخمر من شاربها، وحميا الكأس: سورتها وشدتها.

(4) الكوانس: جمع كانسة وهي الظباء والبقر التي تدخل الكناس، وهو المولج الذي تستكن فيه من الحر قال الشارح: والمولي: الذي قد أصابه مطر بعد مطر، وألدته: جمع لديد؛ وهي نواحيه وجوانبه. [الولي: المطر بعد الوسمي؛ سمي وليا لأنه يلي الوسمي الذي هو مطر الربيع الأول سمي بذلك لأنه يسم الأرض بالنبات، نسب إلى الوسم، يقال: وليت الأرض وليا فهي مولية، ووسمت فهي موسومة. اللديدان: جانبا الوادي. الأسرة جمع سر، وسر الوادي: بطنه وسرار الوادي: وسطه وأكرم موقع فيه].
والمعنى أن هذه الظباء التي أوت إلى مغارتها في وقت الضحى وشدة حرارة الشمس، مفعمة بالصحة لأنها ترعى في أطيب مكان وهو بطن الوادي المخضر الذي اصفرت النباتات على

9. رَمى نَحْوَهُ في النَّاسِ، والنَّاسُ حَوْلَهُ   بِأَلْسُنِهَا مِنْ لَسٍّ حُلَّبِها الصَّقْرُ (1)

10. وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العسِيفَانِ أَطْرَهَا.   لَطَائِمُ يُسْقَى من فَوَاضِلِهَا القَفْرُ (2)

تُرَامِقُهُ المِقْلَادَ حَتَّى تَمَكَّنَتْ   وذُو يَسْرَةٍ عِلْبٌ مَنَاكِبُهُ سُعْرُ (3)

12. فخاف، وقد حلت له من فؤاده

إِسَارًا وَأَطْرًا، فَاسْتَوَى الْأَطْرُ وَالْأَسْرُ

4)

جانبيه، في إشارة إلى فتوة الشاعر الذي يفزع هذه الظباء الموفورة الصحة. راجع مادة سور في لسان العرب، وبيت طرفة: تربعت القفين بالشول ترتعي حدائق مولي الأسرة أغيد

في شرح السبع الطوال لابن الأنباري، تحقيق/ عبد السلام هارون، ط 5، دار المعارف، د. ت، 154 و155]. «م».

(1) اللمس: أخذ الراعية الكلأ بأطراف لسانها. والحلب: نبات ينبت في القيظ بالقيعان وشطان الأودية، ويلزق بالأرض حتى يكاد يسوخ، ولا تأكله الإبل إنما تأكله الشاء والظباء، وقال أبو حنيفة: إنه نبت ينبسط على الأرض وتدوم خضرته، له ورق صغار يدبغ به. والصقر: الدبس السائل. وهو ما تحلب من الرطب والعنب من غير أن يعصر.

(2) القرم: السيد المعظم؛ قيل له ذلك تشبيها بالبعير الذي يترك من الركوب والحمل ويودع للفحلة. وقال الأستاذ/ الصيرفي: الهمام اسم من أسماء الملك لعظم همته وتابع الرجل في ذلك ابن منظور في اللسان، وليس القول كما قالا، [وإنما هو صفة، وانظر إلى قول النابغة في عصام بن شهبرة الجرمي حاجب النعمان:

نفس عصام سودت عصاما   وعلمته الكر والإقداما

وصيرته الملك الهماما   حتى علا وجاوز الأقواما

ديوان النابغة، تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، د. ت، 232، والمفصل لجواد علي 5/ 286] ((م)).

واللطائم: جمع اللطيمة، وهي العير التي تحمل الطيب وبز التجار، وربما قيل لسوق العطارين: لطيمة. واللطيمة: وعاء. والفواضل: النعم العظيمة. الواحدة: فاضلة.

(3) العلب: الجافي الغليظ، ورجل علب: لا يطمع فيما عنده من كلمة أو غيرها، وإنه لعلب شر أي قوي عليه. يصف عمرو بن هند، ومناكبه: نواحيه. سعر: لعله يصف نواحي الملك عمرو بن هند بأنها حارة أو أنها معيبة. فالسعر هو الحر أو حر النار. والسعر أيضا هو الشهوة مع الجوع.

(4) مأطورة: يعني قوسا مستوية، والأطر: عِطف الشيء تقبض على أحد طرفيه فتعوجه، وكل شيء عطفته على شيء فقد أطرته تأطره أطرا. العسيفان: الأجيران. والإسار: كالأسر، يقال أسر فلان إسارا، وأسر بالإسار. والإسار: الرباط. والأسر في كلام العرب: الخلق، والأسر: شدة الخلق، ورجل مأسور ومأطور: شديد عقد المفاصل والأوصال، وكذلك الدابة. قال الفراء: أسره الله أحسن الأسر، وأطره أحسن الأطر.

إِلَيْهِ طَوَالَ البَابِ مَرَّدَهُ النَّجَرُ (1)

مَحَلَّ جليل الشأن قدَّمه الأمرَ

-14-وقال أبو ذؤيب الهذلي(2):

[طويل]

1. أَعَاذِلَ إِنَّ الرِّزْءَ مِثلُ ابْنِ مَالِك — زُهَيْرٌ وَأَمْثَالُ ابْنِ نَضْلَةَ وَاقِدِ (3)

2. وَمِثلُ السَّدُوسِيينَ سَادَا وَذَبذَبَا — رِجَالَ الحِجَازِ مِنْ مَسُودِ وَسَائِدِ (4)

3. أَقَبَّا الكُشُوحِ أَبْيَضَانِ كِلَاهُمَا — كَعَالِيَةِ الخَطِّيِّ وَارِي الأَزَانِدِ (5)

4. أَعَاذِلِ أَبقِي لِلْمَلَامَة حَظَّهَا

---

(1) رامقه: داراه مخافة شره، رامقته رماقًا، هو أن تنظر إليه شزرًا نظر العداوة. والمقلاد: المفتاح.
[وبالبيت تصحيف. فمرده: يعني ملسه ولا يملس الأبواب ويصنعها إلا النجارون وكان أصل العبارة «إليه طوال الباب مرده الجدر» وليس بشيء ففي «اللسان» النجار: صاحب النجر. «م».
على ذلك يكون شطر البيت كما أثبت ((م)). وربما كان «طوال»، مصحفة كذلك وتكون «خلال».

(2)ترجمته: هو أبو ذؤيب الهُذَلِي، هو خويلد بن خالد بن مُحَرِّث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل، (جاهلي- إسلامي)، وعده ابن سلام في الطبقة الثالثة من طبقات الشعراء 1/ 123، وانظر ترجمته: الشعر والشعراء 2/ 653. «م».

(*) المصدر: كتاب شرح أشعار الهذليين صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، د. ت، 1/ 188. والأبيات من 9، 10، 11 في العقد الفريد لابن عبد ربه، دار الفكر العربي، د. ت، تحقيق محمد سعيد العريان 3/ 177 والأبيات 8، 9، 12 في المعاني الكبير 2/ 1226، 1227. «م».

(3) قال الأصمعي: «في مثل مالك». يريد: مثل رزء ابن مالك، و«ابن نضلة»، هذا من هذيل. يريد أن الرزء مثل فقد هؤلاء، وليس الرزء في المال، لأن المال يكسب ويوجد، وهؤلاء لا يوجد مثلهم. واقد: حارق.

(4) قال الأصمعي: إذا كان اسم رجل فهو «سدوس» بضمة السين، وإذا أردت الطيلسان فهو بفتحة السين «سَدوس». وقوله: «ذبذبا»، علقا. متذبذبين: أي تقطع دونهما رجالُ الحجاز.
و"المسود»، الذي فوقه سيد. و«السائد»: الرأس. الأخفش: غلباهم فتركاهم ليسوا في شيء.

(5) نصران: «أقبا الكشوح»، يعني الرجلين، و«الأقب»: الضامر البطن. و«العالية»: رأس الرمح. أي كل واحد منهما كأنه رأس رمح في مضيه. و«الخطي»: نسب الرمح إلى «الخط»، وهي قرية ترفأ =إليها السفن بالبحرين. يقال: «رجل واري الزناد»، إذا كان يصاب منه الخير.
يقول: إذا طلب الخير عنده وجد سهلاً، كما يقدح بالزند فتخرج ناره. «الزناد»، القدحان تقدح منهما النار، وإنما يضرب ذلك مثلا للسخاء. ويقال: «إنه لواري الزند»، إذا كان قوي الأمر.

5. وَقَالُوا تَرَكْنَاهُ تزَلْزلُ نَفْسُهُ   إِذَا رَاحَ عَنِّي بِالجَلِيّة عَائِدِي (1)

6. وَقَامَ بَنَاتِي بِالنِّعَالِ حَوَاسِرًا   وَقَدْ أَسْنَدُونِي أَوْ كَذَا غَيرَ سَانِد (2)

7. يَوَدُّونَ أَنْ يَفْدُونَنِي بِنُفُوسِهِمْ   فَأَلصَقْنَ وَقْعَ السِّبْتِ تَحْتَ القَلَائِدِ (3)

8. وَقَد أرسَلُوا فُرَّاطَهُمْ فَتَأَثَّلُوا   وَمَثْنَى الأَوَاقِي والقِيَانِ النَّوَاهِدِ (4)

9. مُطَأْطَأَةً لَمْ ينبطُوهَا وَإِنَّهَا   قَلِيبًا سَفَاهَا كالإِمَاءِ القَوَاعِدِ (5)

10. قَضَوْا مَا قَضَوْا مِنْ رَمِّهَا ثُمَّ أَقْبَلُوا   لِيَرضَى بِهَا فُرَّاطهَا أم وَاحِد (6)

11. يَقُولُونَ لَمَّا جُشَّتِ البِئْرُ أَوْرِدُوا   إِلَيَّ بِطَاءَ المَشْـي غُبْرَ السَّوَاعِدِ (7)

12. فَكُنْت ذَنُوب البِئْرِ لَما تَبَسلت   فَلَيْسَ بِهَا أَدْنَى ذِفَافٍ لِوَارِدِ (8)

13. هُنَالِكَ لا إتْلافُ مَالِيَ ضَرَّنِي

(1) الباهلي: يقول: لومي إن أردت أن تراجعي، على ما كان منك، أي لومي لومًا رفيقًا. «بالجلية»، أي بالبيان من الخبر. الأخفش: إذا استبان لك أني كنت مصيباً فيما كنت أصنع من المعروف، ورأيت الثناء الحسن بعد موتي، فحظ الملامة الثناء. وعند غيره: لا تلومي على إنفاقي مالي واصطناعي المعروف به، فإنه ليس برزء، إنما الرزء موت الكرام.

(2) «تزلزل نفسه»، ترجف نفسه عند الموت في صدره، إذا دنا موته، قوله: «أو كذا غير ساند»، كما أنا جالس الآن.

(3) كانت المصابات في الجاهلية إذا مات الرجل يضربن بالنعال صدورهن. و«حواسر»، مكشفات الشعور والأذرع. و«ألصقن»، أي ضربن بالنعال صدورهن. و«السبت»، النعال، وكل جلد مدبوغ بقرظ فهو «سبت»، الأخفش: النعال الرقاق غير مخصوفة. غيره: «السبت»: ما كان مدبوغا، وهو لباس أهل الشرف والكرم. وقال: «تحت القلائد» أي الصدر.

(4) «القيان» جمع «قينة»، وهي الخادم على كل حال. و«مثنى»: مرة بعد مرة، يعني الذهب. أي ودوا لو يفدونني بالذهب والقيان. «النواهد»: التي قد نهد ثديهن، إذا شخصت. و«جارية ناهد». وقوله: «يفدونني»: ذهب إلى الرجال والنساء.

(5) «الفراط»: القوم المتقدمون، وإنما يعني الذين يحفرون القبر. «تأثلوا»: اتخذوا. حفروا «قليباً»، أي قبراً. و«سفاها»: ترابها، والواحدة «سفاة». شبهه بالإماء القواعد. و«أثلوا»: اتخذوا قبرا. قال: شبه التراب في لينه بالإماء القواعد، وهن اللاتي قعدن عن الولد، فاجتمع عليهن ذلة الرق وذلة القعود، فلِنَّ وذللن

(6) «مطأطأة»، يعني الحفرة، مسفلة. «لم ينبطوها»، لم يستخرجوا ماءها، لأنها قبر، و«فراطها»، الذين تقدموا يحفرونها، يرضون بها أن تصير أما لواحد، أي أن تضم واحدا.

(7)و«رمها»: إحكامها وإصلاحها، يعني قبره وحفرته، و«الرم»: الإصلاح. ««بطاء المشي»، لأن أصحاب الميت لا يسرعون [من وطأة الحزن عليهم].

(8)«جشت»: أي كسحت وأخرج ترابها، و«الجش»، كنس البئر حتى تخرج حمأتها ويصفو ماؤها.

وَسَرْبَلت أَكْفَاني وَوَسَدت سَاعِدِي

1)

وَلَا وَارِثِي إِنْ ثُمِّرَ المالُ حَامِدِي (2)

- 15-الأسود بن يَعْفُر(3):

[طويل]

1. أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ من مُتَعَلَّلِ	سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ بِالناسِ يَفعَلِ
2. فَمَا زَالَ مَدْلُولًا عَلَيَّ مُسَلَّطًا	4)
3. فَأَلْفَى سِلَاحِي كَاملاً فَاسْتَعَارَهُ	بِبُؤْسَى وَيَغْشَانِي بِنَابٍ وَكَلْكَلِ (5)
4. فَإِن يَكُ يَوْمِي قَدْ دَنَا وَإِخَالُهُ	لِيَسْلُبَنِي نَفْسِي أَمَالِ بْنَ حَنْظَلِ (6)
5. طَبَاهَا الخَلَاءُ والضَّحَاءُ وَأَقبَلَتْ	كَوَارِدَةٍ يَوْمًا عَلَى غَيْرِ مَنْهَلِ (7)

و«الذفاف»، الشيء اليسير الخفيف من ماء.

(1)«الذنوب»: الدلو، جعل نفسه ذنوبا لها. «تبسلت»: كره منظرها وفظعت مرأتها، و«البسل»: الكريه المنظر.

(2)«التثمير»: الجمع.

(3)ترجمته: هو الأسود بن يعفر بن عبد الأسود بن جندل بن نهشل بن دارم [بن مالك بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم وكان الأسود أعشى]، ويكنى أبا الجرّاح، وكان شاعرًا فحلاً، يكثر التنقل في العرب ويجاورهم، فيذم ويحمد وجعله ابن سلام في الطبقة الخامسة. طبقات الشعراء 1/ 147، شرح المفضليات لابن الأنباري 445، ما بين المعقوفتين، من شرح المفضليات. (*) المصدر: كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس الأعشى والأعشيين الأخرين. بيانه 1927، مطبعة ادلف هلزهوسن، نسخة مصورة، مكتبة ابن قتيبة الكويت، ط 2، 1990، 306. والشرح والتخريج. ((م))

(4) متعلل: متلهى ومشتغل، «اللسان».

(5) الكلكل: الصدر.

(6) البيت في كتاب سيبويه 2/ 246، وفي المعاني الكبير لابن قتيبة 1/ 482.وروايته في الكتاب:وهذا ردائي عنده يستعيره ليسلبني حقي أمال بن حنظل. وأمال بن حنظل منادى على الترخيم، واسمه مالك بن حنظلة يستغيث الشاعر به. [والشاهد فيه ترخيم حنظلة وإجراؤه بعد الترخيم مجرى اسم لم يرخم، فلذا جره بالإضافة. وهو مما رخم في غير النداء ضرورة - تعليق عبد السلام هارون هامش صفحة 2/ 246 و247 من كتاب سيبويه].

(7) واردة: حيوان أو إنسان يأتي الورد وهو المشرب أو المنهل. ضربه مثلا ليومه أو نفسه التي ستأتي

6. فَقَبْلِي مَاتَا الخَالِدَانِ كِلَاهُمَا　　إِلَى مُسْتَتَبٌ كَالمَجَرَّةِ مُعْمَلِ (1)

7. وَعَمْرُو بْنُ مَسْعُودٍ وَقَيْسُ بْنُ خَالِدٍ　　عَمِيدُ بَنِي جَحْوَانَ وَابْنُ المُضَلَّلِ (2)

8. وَأَسْبَابُهُ أَهْلَكْنَ عَادًا وَأَنْزَلَتْ

9. تُغَنِّيهِ بَحَّاءُ الغِنَاءِ مُجِيدَةٌ　　وَفَارِسُ رَأْسِ العَيْنِ سَلْمَى بْنُ جَنْدَلِ

10. بَهَالِيلُ لَا تَصْفُو الإِمَاءُ قُدُورَهُمْ　　عَزِيزًا يُغَنَّى فَوْقَ غُرْفَةِ مَوْكَلِ (3)

بِصَوْتٍ رَخِيمٍ أَوْ سَمَاعٍ مُرَتَّلِ (4)

إِذَا النَّجْمُ وَافَاهُمْ عِشَاءً بِشَمْأَلِ (5)

- 16-وقال الأسود بن يعفر(6):

[بسيط]

عليها المنية فترد على العدم «إلى غير منهل».

(1) طباها: دعاه كاطباه. واطبى القوم فلانا، خالوه وقتلوه. «القاموس المحيط»، وفي «اللســــان» طباها: ســحرها ومنها طب الرجل أي ســحر. الضــحاء: إذا ارتفع النهار واشــتد وقع الشــمس. مســتتب: الطريق المعبد وهو هنا ظاهرة السراب. المجرة: باب السماء في المحكم لابن سيده واللسان، والطريق في السماء تشــكله النجوم، والقاموس المحيط. ومعمل: أي كثير العمل ويعني كثيرة لمعانه. يقول: خدعتها الصــحراء المتوهجة بالسراب فأقبلت تحسبه ماء وليس بشيء.

(2) (6، 7) الأعلام الواردة من ســادات العرب ضــربهم مثلاً لذهاب كرام الناس. وعمرو بن مســعود وابن المضــلل «هو خالد بن نضــلة» قتلهما المنذر بالســم. انظر خبرهما في كتاب المغتالين، محمد بن حبيب، ضمن نوادر المخطوطات 2/ 150، 151 وذيل الأمالي لأبي علي القالي، 195.

(3) غرفة موكل مكان باليمن، والبيت في لسان العرب، وقال لبيد:

وغلبن أبرهة الذي ألفينه قد كان خُلِّد فوق غرفة موكل

(4) بح: بحاحًا: غلظ صــوته وخشــن. والبحة: تصــنع في الغناء. صــوت رخيم: رقيق طيب النغمات. ســماع مرتل: رتل الغناء تأنى فيه وتمهل وبين الحروف والحركات. «اللسان».

(5)بهاليل: جمعُ بَهْلُول، وهو العزيز الجامع لكل خير، والحيي الكريم.

شمأل: ريح تهب في الشتاء، وهي أشد ريحي الشتاء بردًا، تصيب الأرض بالمحل والجفاف «اللسان».

وتصــفو: اســتصــفى صــفو الشــيء أخذه، وصــفا الشــيء أخذ صــفوه، والمعنى أنهم في الليالي الشــتائية القاحلة تظل قدورهم ملأى بالخير لضيوفهم.

(6)المصدر السابق، 295.

نَفْعٌ قَلِيلٌ إذَا نَادَى الصَّدَا أُصُلَا   وحَانَ مِنْهُ لِبَرْدِ الْمَاءِ تَغْرِيدُ (1)
وَدَّعُونِي فَقَالُوا سَاعَةَ انْطَلَقُوا   أَوْدَى؟! فَأَوْدَى النَّدَى وَالْحَزْمُ وَالْجُودُ
فَمَا أُبَالِي إِذَا مَا مِتُّ ما صَنَعُوا   (2)
كُلُّ امْرِئٍ بِسَبِيلِ المَوْتِ مَرْصُودُ

-17-حاتم الطائي(3):

[طويل]

1. بَكَيْتَ، وما يُبْكِيكَ مِن دِمَنٍ قَفْرِ   بِسُقْفِ إلى وادي عمودان فالغَمْرِ
2. بِمُنْعَرِجِ الغُلَّانِ جَنْبَيْ سَتِيرَةٍ   (4)
3. إلى الشِّعْبِ مِنْ أعلَى سِتَارٍ فثرمد   إلى دارِ ذات الهَضْبِ فالبُرَقِ الحُمْرِ
4. وما أهْلُ طَوْدٍ مُكْفَهِرٍّ حُصُونُهُ   فبَلْدَةَ مَبْنَى سِنْبِسٍ لابْنَتَيْ عَمْرِو (5)
5. وما دارِعٌ إلا كآخَرَ حاسِرٍ   مِن المَوْتِ إلا مِثْلُ مَنْ حَلَّ بالصَّحْرِ

(1) الصـــدى: طائر صـــغير من طير الليل يألف المقابر، والبومة، وطائر يزعم العرب أنه يخرج من هامة القتيل، ويقول: اسقوني اسقوني، حتى يؤخذ له بثأره. الجمع أصداء. «اللسان».
(2) أودى: هلك.
(3)ترجمته: هو حاتم بن عبد الله الطائي بن الحشـــرج، من طيء وأمه عِنَبَةُ بنت عفيف، من طيء. وكان جوادا شاعرا، جيد الشعر. الشعر والشعراء 1/ 241. «م».(*) المصدر: ديوان حاتم الطائي، تحقيق د/ عادل سليمان جمال، الخانجي، القاهرة، 236 وما بعدها وأبو صالح الشارح، والباقي من عمل د/ جمال.
(4)قال أبو صالح: الغلان واحدها غال، وهي أودية غائضة تنبت الشجر والطلح. والهضب: واحدها هضبة. الدمن: ما اسود من آثار الديار. وسقف: موضـع في ديار بني عبس وبني عامر، كانت بينهما فيه وقعة ؛ ذكر ذلك البكري واسـتشــهد بالبيت. وعمودان: جبل. منعرج الوادي: حيث ينعرج. وسـتيرة: موضـــع. والبرق: جمع برقة، وهي أرض ذات حجارة وتراب، وحجارتها الغالب عليها البياض، وفيها حجارة حمر وسود. والتراب أبيض وأعفر.
(5)قال أبو صـــالح: وزعم بعض الطائيين أنه جبل عندنا معروف، أظنه يماني قال ستار وثرمد موضـعان، وهو أيضـا شـجر، وقيل: هو جبل.الشـعب: ما انفرج بين جبلين. وستار: جبل بأجأ وفي اللسـان: مشـار. وثرمد: اسم شعب بأجأ لبني ثعلبة من بني سلامان من طيء (ياقوت). وسنبس: هو سنبس بن معاوية بن ثعل بن عمرو بن الغوث بن طيء. (ابن حزم: 402).

6. تنوط لنا حبّ الحياة نفوسَنا (1

7. أماوِيَّ، إمَّا مُتُّ فاسْعَى بنُطفَةٍ وما مُقْتِرٌ إلَّا كآخَرَ ذِي وَفْر

8. فلَوْ أنَّ عَيْنَ الخَمْرِ في رَأسِ شَارِفٍ شقاءً، ويأتي الموتَّ مِنْ حَيْثُ لا

9. ولا أخْذُلُ المَوْلَى لسُوءِ بَلَائِهِ نَدْرِي (2

10. مَتَى يأْتِ يَومًا وَارِثِي يَبتَغِي الغِنَى من الخَمْرِ ريًّا فانْضَحِنَّ بها قَبْرِي(3)

11. يَجِد فَرَسًا مِثلَ القَنَاةِ، وَصَارِمًا من الأُسْدِ وَرْدٍ، لاعْتَلَجْنَا على

12. وأسمرَ خطيًا كأن كعوبه نوى الخَمْرِ (4

القَسْبِ

13. وَإِنِّي لَأستَحيِي مِنَ الْأرْضِ أن تُرَى وإنْ كَان مَحْنِيَّ الضُّلُوعِ على غِمْرِ

14. وَعِشْتُ مع الأقْوَامِ بِالفَقْرِ والغِنَى (5

يَجِدْ جُمْعَ كَفٍّ غَير مَلْأى وَلَا صِفْرِ

(6

حُسَامًا إذَا مَا هُزَّ لَم يَرْضَ بِالهَبْرِ (7)

قد أربى ذراعًا على العشرِ (8

(1) مكفهر: شديد متراكب. قال أبو صالح: جماعة صحرة، والصحرة. جوية تنجاب في الحرة تكون أرضًا لينة تطيف بها حجارة.

(2)قال أبو صالح: قال أبو عمرو: تنوط: تعلق حب الحياة النفوس، كأنك تنظر إلى الخير والنعيم. الحاسر: نقيض الدارع.

(3) قال أبو صالح: قال الأحول: النطفة تكون قليلا وكثيرا من الماء.

(4) شارف: كبير مشرف، يعني الأسد، وإنما هو للناقة، ويقال: ناقة شارف، وبعير عود، ولا يقال: بعير شارف. قال أبو صالح: ورد، لون، اعتلجنا: اصطرعنا.

(5) قال أبو صالح: الغمر والحقد والعداوة والشحناء واحد. والمولى هنا: ابن العم.

(6)قال أبو صالح: صفر من العطية، ويقال: من الثناء والذكر الحسن.

(7) قال أبو صالح: لم يرض بقطع اللحم، ولكنه يقطع العظم مع اللحم. القناة: الرمح، يعني فرسًا ضامرًا.

(8)قال أبو صالح: الكعب: العقدة في الرمح، ويقال [أربيت] على الخمسين وأرميت إرماء: أي زدت،

بِهَا النَّابُ تَمْشِـي فِي عَشِيّاتِهَا الغُبْرِ

1)

سَقَانِي بكَأْسَي ذَاكَ كِلْتَاهُمَا دَهْرِي

2)

-18-عدي بن زيد(3):

[وافر]

1. أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ باتَ فيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ شِيبِ (4)
2. تَلوحُ المَشْرَفِيَّةُ في ذُراهُ وَيَجْلُو صَفْحَ دَخْدَارٍ قَشِيبِ (5)
3. كأَنَّ مآتِمًا باتَتْ عليهِ خَضَبْنَ مَآلِيًا بِدَمٍ صَبِيبِ (6)

وأرميت أجودها، وأربيت مثل أرميت. الرمح الرديني: زعموا أنه منسوب إلى امرأة السمهري، تسمى ردينة، وكانا يقومان الرماح بخط هجر. والقسب: نوع من التمر، صلب النوى غليظه، تشبه به الرماح.

(1)الغبر: سنو الجدب، تسمى غبرا لاغبرار آفاقها من قلة الأمطار، وأراضيها من عدم النبات والاخضرار.

(2)كلتاهما: جعلها بالألف، مع أنها ليست في موضع رفع، وكذلك كان يفعل بعض العرب، فيلزمون «كلا، كلتا» الألف في الأحوال الثلاثة. قال الأسود بن يعفر:
إن المنية والحتوف كلاهمايوفي المخارم يرقبان سوادي

(3)ترجمته: هو عدي بن زيد بن حمار بن زيد بن أيوب أحد بني امرئ القيس بن زيد مناة بن تميم. عده ابن سلام في الطبقة الرابعة، طبقات الشعراء 1/ 137. وكان يسكن بالحيرة، ويدخل الأرياف، فثقل لسانه، واحتمل عنه شيء كثير جدا وعلماؤنا لا يرون شعره حجة +«ابن قتيبة» الشعر والشعراء 1/ 225. وذكر لويس شيخو أنه توفي (587 م) في شعراء النصرانية: 439، ((م)).(*) المصدر: ديوان عدي بن زيد، تحقيق/ محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع. العراق، بغداد، 1965، 37.

(4) المكفهر: [السحاب يغلظ ويسود ويركب بعضه بعضا] «اللسان». الشيب: شيب، جبل معروف (الأغاني). وفي اللسان: الشيب هنا: سحائب بيض، وأحدها أشيب، وقيل هي جبال مبيضة من الثلج أو من الغبار.

(5) المشرفية: سيوف تنسب إلى قرى من أرض العرب تدنو من الريف اسمها: مشارف الشام، وقيل: إن النسبة لموضع في اليمن لا إلى مشارف الشام، الدخدار: الثوب المصون، وهو أعجمي معرب، أصله (تخت دار)- الأغاني. وفي شفاء الغليل: ثوب أبيض مصور.

(6) المالي: جمع مئلاة، وهي الخرقة تمسكها المرأة عند النوح.

4. يُلَألِئْنَ الأكُفَّ على عَدِيٍّ   وَيُعطَفُ رَجْعُهُنَّ إلى الجُيُوبِ (1)

5. سَقَى بَطْنَ العَقِيقِ إلى أُفَاقٍ   فَفَاثُورٍ إلى لَبَبِ الكَثِيبِ (2)

6. فَرَوَّى قُلَّةَ الأدْحَالِ وَبْلٌ   فَفَلْجًا فَالنَّبِيَّ فَذَا كَرِيبِ (3)

7. فمِنْهُ دِيمَةٌ وَطفاءُ سَكْبٌ   وذُو نَزَلٍ تَفَرَّعُ في السُّيُوبِ (4)

8. كأنَّ دُفُوقَ جَوْنٍ تَعْتَرِيهِ   تُجَاوِبُ قَاصِبًا فَحَنِينَ نِيبِ (5)

9. يَجِيءُ بِما أَمَدَّتْهُ الثُّرَيَّا   مُعِيرًا أمرَهُ دِرَرَ الجَنُوبِ

10. سَعَى الأعداءُ لا يَأْلُونَ شَرًّا   عَلَيَّ وَرَبِّ مَكَّةَ والصَّلِيبِ

11. أرادُوا أنْ يُمَهَّلَ عَنْ كَبيرٍ   فَيُسجَنُ أو يُدَهْدَى في قَلِيبِ (6)

12. وكنتُ لزازَ خَصْمِكَ لَمْ أُعَرِّدْ   وقد سَلَكُوكَ في يومٍ عَصِيبِ (7)

13. أُعَالِنُهُمْ وَأُبْطِنُ كُلَّ سِرٍّ   كَما بينَ اللِّحَاءِ إلى العَسِيبِ (8)

14. ففزت عليهم لما التقينا

(1) يلألئن: يحركن. [جيب الثوب: فتحته مما يلي الصدر] «اللسان».
(2) العقيق: العرب تسمي كل مسيل ماء شقه السيل في الأرض فأنهره ووسعه: عقيق، وهناك عدة أماكن في بلاد العرب باسم العقيق، منها: عقيق المدينة وعقيق البصرة.. يقول (ياقوت): وقد أكثر الشعراء من ذكر العقيق، وذكروه مطلقا، ويصعب تمييز كل ما قيل في العقيق.. أفاق: موضع بالحزن كانت تتبدى فيه بنو نصر ملوك الحيرة (البكري). فاثور: اسم موضع «اللسان» أو واد بنجد «ياقوت» أو جبل بالسماوة «البكري».
(3) قلة الشيء: أعلاه. الأدحال: جمع دحل وهو حفرة غامضة ضيقة الأعلى واسعة الأسفل. الوبل: المطر. فلج: اسم واد بطريق البصرة إلى مكة «اللسان». النبي: ذكر ياقوت عدة أماكن بهذا الاسم. وفسر بيت عدي بأنه اسم مكان أو رمل أو اسم جبل. ذو كريب: موضع بالجزيرة «البكري».
(4) الديمة: المطر. وطفاء: صفة للسحاب الممطرة. النزل: جمع إنزال. وهو المطر. ورجل ذر نزل: كثير الفضل والعطاء. السيوب: جمع سيب. وهو مجرى الماء.
(5) الجون: جمع جون (ضد): الأسود. القاصب: المغني أو الزامر بالقصب.
الوبل: هو أغزر المطر وأعظمه قطرا، الأزمنة والأمكنة، المرزوقي، ضبطه الخليل المنصور، دار الكتب العلمية.
(6) يدهدى: يدحرج. قليب البئر العادية القديمة التي لا يعلم لها رب ولا حافر تكون في البراري. أي يقبر.
(7)اللزاز: الذي يلزم الشيء. وفي (أساس) أنه لزاز خصم ولزاز مال: مصلح له، عرد: فر وهرب. سلكوك: أدخلوك.
(8) اللحاء: ما على العود من قشر. العسيب: جريد النخل إذا نحي عنه خوصه.

15. وما دهري بأن كُدِّرتُ فضلًا   بتاجك فوزةَ القِدْحِ الأريب (1)
16. وما هَذا بأوَّلِ ما ألاقي   ولكن ما لقيت من العجيب
17. وما طَلَبي سُؤالًا بعدَ خُبْرٍ   منَ الحِدْثانِ والعَرَضِ القَرِيبِ (2)
18. وما شَأني بِه وَالفَيْجُ حَوْلِي   تماه الموضعون إلى الشَّعوب (3)
19. خَلَا الأهوالَ إنَّ الهمَّ غادٍ   وَهَمّي لَو عَنيتُ به مُصيبي (4)
20. يُجاوِبُهُ يَسَارُ اللهِ عَنّي   على ذي الشَّغْلِ وَالبثِّ الطَّروبِ (5)
21. ألَا مَن مُبْلِغُ النُّعْمَانَ عَنِّي   وصَبْرِي في مُلِمَّاتِ الخُطُوبِ (6)
22. أحَظِّي كانَ سِلْسِلَةٌ وَقَيْدًا   وَقَد تُهْدَى النَّصيحَةُ بالمَغيبِ
23. وهُمْ أَضْحَوا لَدَيْكَ كما أرادوا   وَغُلًّا والبَيانُ لَدَى الطَّبيبِ
24. أتاكَ بأنَّني قَد طالَ حَبْسِي   وقد تُرْجَى الرَّغائبُ مِنْ مُثِيبِ
25. وما لِي ناصِرٌ إلَّا نِساءٌ   فلَمْ تَسْأَلْ بِمَسْجُونٍ حَرِيبِ (7)
26. يُحَدِّرْنَ الدُّمُوعَ على عَديٍّ   أراملُ قد هَلَكْنَ مِنَ النَّحيبِ
27. يُحاذِرْنَ الوُشاةَ على عَديٍّ   كَشَنٍّ خَانَهُ خَرْزُ الرَّبيبِ (8)

---

(1) القدح: السهم قبل أن يتصل ويراش، أو سهم الميسر.
(2) العرض: الطمع.
(3) يقول: ما لي أسأل وقد عرفت الأشياء وخبرتها، وما همي بالسؤال والحرس حولي. يقصد ما يتوقع من ملمات الخطوب، يعني القتل «المعاني الكبير».
(4) الفيج: الفوج.
(5) الشّغل: الشُّغل.
البث: هو أشد الحزن، وهو ما يجعل الإنسان يشكو حاله إلى الناس. ((م)).
(6) يسار الله: توفيقه.
(7) الحريب: الذي سلب ماله.
(8) الشـــن: القربة الخلق الصـــغيرة. الربيب: من رب الأمر، إذا أصـــلحه.(*) البيتان 25، 26 ذكرهما د: يحيى الجبوري في كتاب الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، ط 7. 1994 في معرض حديثه عن رثاء النفس. ((م)).

28. فإنْ أخطأتُ أو أوْهَمْتُ أمْرًا   وما قَرَفُوا عليه مِنَ الذُّنوبِ
29. وإنْ أظْلمْ فقد عاقبتُموني   فقد يَهمُ المُصافي بالحَبيبِ
30. وإنْ أهْلِكْ تَجِدْ فَقْدي وتُخْذَلْ   وإنْ أظْلَمْ فذلكَ من نصيبي
31. فهَلْ لكَ أنْ تَداركَ ما لَدينا   إذا التَقَتِ العَوالي في الخُطُوبِ
32. وإنِّي قد وَكَلْتُ اليومَ أمْرِي   ولا تُغْلَبْ على الرُّشْدِ المُصِيبِ
إلى رَبّ قريبٍ مُستجيبِ

-19-قال الأفوه الأودي(1):

[طويل]

1. ألا علّلاني قَبْلَ نَوْحِ النَّوَائحِ   وَمَا خِلْتُ يُجْدِيني الشِّفَاقُ وَلَا الْحَذَرْ (2)
2. وما خلت يجديني أساتي وقد بدت   مفاصل أوصالي وقد شخص البصر
3. وجاء نساءُ الحيِّ من غير أمْرَةٍ   زفيفًا كما زَفَّت إلى العَطَن البقر (3)
4. وَجَاءُوا بِمَاءٍ بَارِدٍ وبِغسلة   فَيَا لَكَ مِن غُسْلٍ سَيَتبَعُهُ غَبَرْ (4)
5. فنائحةٌ تبكي وللنوح دَرْسُهُ

(1)الأفوه الأودي: هو صَــــلاءة بن عمرو بن مـالك بن عوف بن الحـارث بن عوف بن منبّه بن أوْد بن الصعب بن سعد العشيرة من مَذْحَج. يكنى أبا ربيعة، ولقب الأفوه لأنه كان غليظ الشفتين ظاهر الأسنان. وكان يقال لأبيه فارس الشــوهاء. نقلا عن الطرائف الأدبية.(*) المصــــدر: ديوان الأفوه الأودي ضـــمن الطرائف الأدبيـة، جمع وتحقيق: عبد العزيز الميمني، المكتبـة الأزهريـة للتراث، القـاهرة، د. ت، 15. والأبيات 1، 2 في الملل والنحل للشـهرسـتاني 2/ 248، 249. مع تغيير الشـطر الثاني من الأول «فما قلت ينجيني الشـــفاق ولا الحذر»، والأبيات: 1، 2، 4، 7، 8، في المحبر لمحمد بن حبيب، 320، وبها تصحيف كثير. [التخريج والشرح((م))].
(2) عللاني: حدثاني أو لهياني على سبيل التهكم.
(3) العطن: مأوى البقر، وهو كالوطن للناس وغلب على مبرك الإبل حول الحوض.
(4) غسلة: ما يغسل به الميت من نبات كالخمطي. غبر: من الغبار.

6. ومنهن من شقق الخمشُ وجهها   وأمرٌ لها يبدو وأمرٌ لها يُسَرّ (1)

7. فَرَمُّوا لَهُ أثوَابَهُ وَتَفَجَّعوا   مُسَلَّبةٌ قد مسّ أحشاءها عَبَرْ (2)

8. إلى حفرةٍ يأوي إليها بسَعْيه   وَرَنَّ مُرَنَّاتٌ وَثَارَ بِهِ النَّفَرْ (3)

9. وهالوا عليه التُّربَ رطبًا ويابسًا   فذلك بيتُ الحقِّ لا الصوف والشَّعَرَ

10. وقال الذين قد شجوتُ وساءَهم   ألا كلُّ شيءٍ ما سوى ذاك يُجْتبر

11. قفوا ساعةً! فاستمتعوا من أخيكمُ   مكاني وما يُغْني التأملُ والنَّظَر

بقربٍ وذكرٍ صالحٍ حين يذَّكر

-20-زهير بن جناب الكلبى(4)

كان قديمًا شريف الولد وطال عمره فقال:

[مجزوءالكامل]

1. أَبَنِيَّ إِنْ أَهْلَكْ فَإِنِّي   قَدْ بَنَيْتُ لَكُمْ بَنِيّهْ (5)

---

(1) درسه: درس الشيء عفا ويعني وطأه الحزن المدمرة.
(2) ومسلبة: ترتدي السلب وهي ثياب ترتديها النساء في المأتم. وعبر: الحزن والدمع ينهمل ولا يسمع البكاء. والسخنة، قرحة تكون في العين تبكيها واستعارها الشعر للأحشاء.
(3) ثار: هاج.
(4)ترجمته: هو زهير بن جناب بن هُبَل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عُذْرة بن زيد اللات بن رفيدة بن ثور بن كلب بن وبرة بن تغلب بن حلوان بن عمران بن ألحاف بن قضاعة بن مالك ابن عمرو بن مرة بن زيد بن مالك بن حمير. شاعر جاهلي، وهو أحد المعمرين.
قال أبو حاتم: عاش زهير بن جناب مائتي سنة وعشرين سنة، وأوقع مائتي وقعة، وكان سيدًا، مطاعًا شريفًا في قومه ويقال كانت فيه عشر خصال لم يجتمعن في غيره من أهل زمانه، كان سيد قومه، وشريفهم، وخطيبهم، وشاعرهم، ووافدهم إلى الملوك، وطبيبهم، والطب في ذلك الزمان شرف، وحازي قومه والحزاة الكهان. وكان فارس قومه، وله البيت فيهم، والعدد منهم والأغاني 7241 وما بعدها. أمالي المرتضى 1/ 237، 238. «م». والنص من طبقات فحول الشعراء 1/ 35، والشرح للعلامة محمود شاكر.
(5) البنية: البناء، يعني بنية مجد. [وقد يكون بنيه، بني مع هاء السكت منادى محذوف أداة النداء، وحذف الشاعر المفعول به والمعنى، وقد بنيت لكم بناء أي بناء! وهذا أفخم في بناء الشعر وبيان تعلق الشاعر

2. وجعلتُكم أبناءَ سا داتِ زنادَكم وريَّه (1

3. من كل ما نال الفتى قد نلته، إلا التحيه (2

4. كم مِنْ مُحيٍّ لا يُوَا زِيني، ولا يَهَبُ الرّعيّهْ (3

5. ولقد رأيت النارَ للسُّلّا فِ تُوقدُ في طميه (4

6. ولقد رحلتُ البازلَ الـ وجْنَاءَ ليس لها وَلِيّهْ (5

7. ولقد غدَوتُ بمشْرِفِ الطّرَفَيْنِ لم يَغْمِزْ شَظِيّهْ (6

8. فأصَبْتُ من حُمُرِ القَنَا ن مَعًا ومن حُمُرِ القَفِيّهْ (7

ببنيه، فالبناء والحياة كانا جميعا من أجل بنيه] «م».

(1) الزناد جمع زند: وهو العود الأعلى الذي تقدح به النار، والسفلى زندة. يقال: زند وار: إذا كان سريع النار، يريد أنهم إذا راموا أمرا أنجحوا فيه وأدركوه بلا إبطاء، لشرفهم وعزهم.

(2) التحية: الملك. والتحية البقاء، قالوا: لم يرد إلا البقاء، لأن زهيرا كان ملكا في قومه. وكذلك فسروها في قولنا: «التحيات لله» البقاء، وحياك الله: أبقاك الله.

(3) هذه الأبيات الستة الآتية زدتها من كتاب المعمرين واللسان والأغاني، لحسنها وفائدتها في تمام معنى الشعر. محي: يعني ملكا يحيى. يوازيني: يساميني. والرعية: ما يتولاه الراعي نعما كانت أو ناسا، وإنما أراد هنا الإبل التي تمنح عطية.

(4) السلاف: جمع سالف: وهم المتقدمون في السير. وطمية: رأس جبل منيع، كانت به منزل زهير بن جناب. وهذا حديث يوم خزازي، وذلك أن ملكا من ملوك مذحج باليمن، كانت في يديه أسارى من ربيعة ومضر وقضاعة، فاحتسبهم رهينة حتى يأتي قومهم إليه ليأخذ عليهم مواثيقهم بالطاعة، وإلا قتلهم وحارب القوم. فبعث كليب وائل في ربيعة فجمعهم، ثم بعث على مقدمته السفاح التغلبي، وأمره أن يوقد على خزازي (جبل في نجد) ليهتدوا بناره، فإن خشي العدو فليرفع نارين، وأقبل ملك مذحج، ورأى كليب النارين، فطار بالجموع فصبح جموع مذحج فاقتتلوا قتالاً شديدًا، فانهزمت مذحج وانفض جمعها. وهو اليوم الذي علت فيه نزار على اليمن حتى جاء الإسلام. يذكر بهذا البيت قديم عهده في الحروب.

(5) البازل من الإبل: الذي استكمل الثامنة وطعن في التاسعة وبزل نابه، أي شق لحم منبته، وذلك في تمام قوته. والوجناء: الناقة الغليظة الصلبة، من الوجين وهو سند الجبل. الولية: البرذعة على ظهر الناقة، يصف شدته وجلادته وصبره على المشقة في ركوب الناقة بلا برذعة عند الشر والمخافة.

(6) مشرف الطرفين، يعني فرسا: مشرف العنق، مشرف الحجبتين، وهما رؤوس الوركين أعلاهما. تمدح الخيل بذلك. غمزت الدابة تغمز غمزة: ظلعت من قبل رجلها ظلعا خفيا وهو عيب. والشظية: إبرة من العظم في وظيف الفرس لاصقة، فإذا تحركت وشخصت من موضعها ظلع الفرس. يتمدح بفرسه ووثاقة تركيبه، وبركوبه للصيد والغزو.

(7) الحمر جمع حمار: يعني حمر الوحش، والقنان: جبل لبني أسد، ترتبع به الحمر، يقول زهير يذكر حمار الوحش:

تربع بالقنان وكل فج طباه الرعيُ منه والخلاء

أما قفية، فلم أجده، وكأنه مكان أيضا تهوي إليه حمر الوحش، و«القفية»: الناحية.

9. ونَطقْتُ خُطْبَة ماجِدٍ غَيْرِ الضَّعيفِ ولا العَيِيّهْ (1
10. والموتُ خَيْرٌ للفتَى وَلْيَهلكَنْ وبِه بَقِيّهْ (2
11. من أنْ يُرَى الشَّيخَ البَجَا لَ، وقَدْ تُهَادَى بالعَشِيّهْ

-21-سَعْية بن الغَريض(3):

[الكامل]

1. بَلْ لَيْتَ شِعْرِي حين أُنْدَبُ هَالكاً ماذا يُؤَبِّنُني بِهِ أنْواحي؟ (4
2. أيَقُلْنَ: لا تبعَدْ، فَرُبَّتَ كُرْبَةٍ فَرَّجْتَها بِيَسَارَةٍ وسَمَاحِ (5
3. ومُغيرَةٍ شَعْوَاءَ يُخْشَى دَرْؤُهَا يَوْمًا رَدَدْتَ سِلَاحَها بسِلاحِ (6
4. وَلَرُبَّ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ وَقُودُها أطفَأْتَ حَدَّ رِمَاحِها برِمَاحِ (7

---

(1) العي: خلاف البيان، عي في منطقه فهو عي وعيي، وزاد التاء للمبالغة، كما قالوا للرجل كريم وكريمة.
(2)«الشيخ»، الألف واللام زائدتان، دخلت على الحال، والمعنى شيخًا بجالاً ، كقوله: «دمت الحميد» أي حميدا (همع الهوامع مع 1: 80 وغيره)، البجال السيد له هيئة وسن وتبجيل. ويروى: «يقاد يهدى بالعشية»؛ وذلك أنه قد أسن، فإذا جاءت العشية حفوا به يسندونه حتى يؤوب إلى مثواه. يقول: خير للفتى أن يهلك وفيه بقية من شبابه، من أن يتمادى به العمر، حتى يكون تبجيل الناس له مذكرًا بما فني من قوته، ومشى الرجل يهادى بين رجلين: مشى بينهما معتمدا عليهما من ضعفه وتمايله.
(3) ترجمته: سعية ابن الغريض بن عادياء، أخو السموأل، يهودي شاعر، وقال أبو الفرج: وكان سعية ابن غريض شاعرًا، وهو الذي يقول لما حضرته الوفاة يرثي نفسه:... وذكر بعض الشعر.(*) المرجع: طبقات فحول الشعراء 1/ 285.
(4) تؤبنني: من التأبين، وهو ذكر آثار الميت وصنائعه. والأنواح جمع نوح «بفتح فسكون»: النساء يجتمعن للحزن فيندبن الميت، وينحن عليه، أي يبكين.
(5) بعد يبعد «كفرح» وَبُعد «بضم العين»: هلك، ونحاه الله عن الخير. كلمة تدور في لسان العرب حين يذكرون ميتهم، يعنون: لا أخطأك الخير، فتهلك. رب؛ ربت، ولغات مثلها كثيرة. الكربة: الاسم من الكرب، وهو أشد الغم. واليسارة واليسار: الغنى وسهولة البذل. والسماح: السخاء والجود والمساهلة والبشاشة.
(6) مغيرة يعني خيلاً مغيرة من عَدْوِهِمْ. شعواء: فاشية متفرقة، تأتي. من هنا وهنا، وذلك أشد على من تغير عليه، درء الجيش ودرء السيل: دفعه وانصبابه، يعني شدة هجمتها على من تهجم عليهم.
(7) مشعلة: يعني نار الحرب يؤرثها القتال والعداوة، هلاك القتلى. وفيه أيضا: «حر سلاحها» بالراء وهو جيد، و«حد السلاح»، غاية لذعه وقسوته في الطعان. ويقال: «جاء في حد الظهيرة»، أي في أشد حرها وأقساه، والشواهد عليه كثيرة.

5. وكَتيبةٍ أدْنَيْتَها لِكَتيبةٍ ومُضَاغِنٍ صَبّحْتَ شَرّ صَبَاحِ (1)
6. وإذا عمدت لصخرةٍ أسْهَلتَها أدعو بأفلحَ مرّةً ورباحِ (2)
7. لَا تَبْعَدَنَّ فكلُّ حَيٍّ هَالِكٌ لا بُدَّ من تَلَفٍ، فَبِنْ بِفَلَاحِ (3)
8. إِنَّ امْرَأً أَمِنَ الحَوَادِثَ جَاهِلاً وَرَجَا الخُلُودَ، كَضَارِبٍ بِقِدَاحِ (4)
9. وَلَقَدْ أخذْتُ الحقَّ غَيْرَ مُخَاصِمٍ ولقدْ دَفَعْتُ الضَّيمَ غيرَ مُلاحِ (5)

-22-يزيد بن خذاق(6):

[بسيط]

(1) قوله: «وكتيبة أدنيتها...» يتمدح بطاعة أصحابه له، لم يتفرقوا عليه إذا حمس الوغى، وتلجلج الأبطال. مضـاغن: الذي انطوى على حقد داخل ملازم يخفيه، ولم أجد «ضـاغن» ولكنه عربي صـحيح البناء، ويقال: تصاغن القوم واضطغنوا: انطووا على الأحقاد المدفونة. صبح القوم: أتاهم مع الصبح منزلا بهم الشر قبل أن يستعدوا له.

(2) حق هذا البيت أن يؤخر :أ محمود شاكر.

(3) الفلاح: الفوز والنجاة، والبقاء في النعيم والخير.

(4) القداح: سهام الميسر. يقول من أمن الدهر ورجا الخلود في الدنيا، فقد غرر بنفسه تغرير لاعب الميسر بنفسه، يرجو الفوز وهو في الخسارة واقع. وحق هذا البيت أن يكون آخر الشعر. «شاكر».

(5) ملاحي، من الملاحاة، تلاحى الرجلان، ولاحى فلان فلانًا: نازعه وسابه وشاقه، يقول: إذا كان لي حق عند قوم أخذته اقتساراً، لا أصبر على النزاع والخصومة، وإذا أريد بي الضيم دفعته، ولم أشاتم بلسان.

(6) ترجمته: هو يزيد بن خذاق جاهلي قديم، من عبد القيس، قال أبو عمرو بن العلاء: أول شعر قيل في ذم الدنيا قول يزيد بن خذاق.

(*) النص نقلاً عن العقد الفريد، لأحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي (328 هـ)، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، د. ت، 3/ 176 وما بعدها. والأبيات في طبقات فحول الشعراء 1/ 275، 276 ما عدا الخامس، والثالث يبدأ ورفعوني. أي حملوني في النعش ونفس الرواية في الشعر والشعراء 1/ 376. وبزيادة بيت في الأوائل للعسكري وقال: أول شعر قيل في ذم الدنيا، كتاب الأوائل 347. « م ».

1. هلْ للفَتى من بَناتِ الدهرِ من راقي ... أمْ هل له من حِمام الموتِ مِن واقِي

2. قد رَجَّلوني وما بالشَّعر من شعثٍ شعثَشَعثٌ ... وألْبَسوني ثيابًا غيرَ أخْلاقِ (1)

3. وطيَّبوني وقالوا أيُّما رجلٍ! ... وأدرجوني كأنِي طيَّ مِخراقِ (2)

4. وأرسَلوا فِتيةً من خيْرِهم حسَباً ... ليُسنِدوا في ضريح القبر أطباقي (3)

5. وقسَّموا المالَ وارفضَّت عوائدهم ... وقال قائلُهم ماتَ ابنُ خذَّاق! (4)

6. هوِّن عليك ولا تُولَع بإشفاق ... فإنما مالُنا للوارث الباقي

-23-ومما يروى من قديم الشعر قول دويد بن زيد بن نهد، قال حين حضره الموت(5):

[رجز]

اليومَ يُبْنَى لدُوَيْدٍ بَيْتُهُ ... لَوْ كانَ للدَّهْرِ بِلًى أَبْلَيْتُهُ (6)

أوْ كان قِرْنِي واحدًا كَفَيْتُهُ ... يَا رُبَّ نَهْبٍ صالحٍ حَوَيْتُهُ (7)

---

(1) الأخلاق: البالية.
(2) أدرجوني: لفوني. مخراق: أثواب أو خرق تلف وتلوى. يلهو بها الصبيان.
(3) الضريح: الشق، وهنا القبر. الأطباق جمع طبق وهي فقار الظهر، يريد أوصاله وأعضاءه.
(4) ارفضت: تفرقت. عوائدهم: جمع عائدة وهي المرأة التي تعود المريض.
(5) ترجمته: هو دويد بن زيد بن نهد بن ليث بن سود، بن أسلم بن ألحاف، ابن قضاعة بن مالك بن مرة بن مالك بن حمير. وطبقات فحول الشعراء 1/ 31، الشعر والشعراء 1/ 104، أمالي المرتضى 236/1.(*) المصدر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه، العلامة محمود محمد شاكر، دار مطبعة المدني مصر ودار المدني جدة، د. ت، 1/ 31. والشرح للأستاذ/ شاكر.
(6) البيت: القبر، على التشبيه. ويا له من سكن موحش! يقول: لو كان الدهر مما يبلى لأبليته.
(7) القرن: الذي يلقاك ليقاومك. وهو مثلك أو كفؤك في البأس والشجاعة. ويقال «رجل واحد»، إذا كان متقدماً في بأس أو علم أو غير ذلك. كأنه لا مثل له، فهو وحده لذلك وضمن «كفيته» معنى رددته. أي

ورُبّ غَيْلِ حَسَنٍ لوَيْتُهُ ومِعْصَمٍ مُخَضَّبٍ ثَنَيْتُهُ (1)

-24-

وقال دويد أيضا(2):

[مشطور الرجز]

أَلْقَى عليّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا
وَالدَّهْرُ ما أصلَح شيئًا أفسدَا
يُصْلِحُهُ اليومَ ويُفْسِدْهُ غَدَا (3)

قال: وأوصى بنيه عند موته فقال: أوصيكم بالناس شرًا، لا تقبلوا لهم معذرة ولا تقيلوا لهم عثرة.

-25-

المُسْتوغِر بن ربيعة(4):

قمت له واضـطلعت بحربه ورددته عني. والنهب: الغنيمة تنتهب، يذكر ما كان يطيقه في شـبابه. ويعنون بالصالح، الشيء الذي هو إلى الكثرة.

(1) الغيل: الساعد الريان الممتلئ، يصف صاحبته بالشباب والنعمة والكرامة على أهلها. والمعصم موضع السوار من اليد، وأراد اليد نفسها، لذكره الخضاب، وهو الحناء أو غيرها مما يصبغ به. يعني أن صاحبته عروس جديدة الخضـاب. كنى بالشـطر الأول عن تجاوزه الأحراس والمنعة إلى الكريمة الممنعة، وكنى بالشـطر الثاني عن غلبته على فؤاد الغانية الحديثة العهد بالزواج، فهي عن الانصـراف إلى غير زوجها أبعد وأعف. طبقات فحول الشعراء 1/ 32.

(2) المصدر: السابق نفس الصفحة.

(3) يروى: «يصلح ما أفسده اليوم غدا»، و«يفسد ما أصلحه اليوم غدا» وروايات أخرى وألقى عليه رجلا ويدا: يعني البطش به وشدة الوطأة عليه.

(4) ترجمته: هو عمرو بن ربيعة بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم بن أدّ بن طانجة بن إلياس بن مضر

[كامل]

1. ولقد سَئِمْتُ مِنَ الحَياةِ وطُولِها   وَازْدَدْتُ من عَدَدِ السِّنينَ مِئينَا
2. مِئَةٌ أَتَتْ مِنْ بَعْدِها مِئتانِ لِي   وَازْدَدْتُ من عَدَدِ الشُّهورِ سِنينَا
3. هَلْ ما بَقَا إلَّا كما قَدْ فاتَنا   يَوْمٌ يكُرّ وليلةٌ تَحْدُونَا (1

-26-

أَفْنُون التغلبي(2):

[طويل]

1. أَلَا لَستَ فِي شَيءٍ فَرَوْحَاً مُعَاوِيَا   وَلَا المُشفِقَات إِذ تَبِعنَ الحَوَازِيَا (3)

كان قديما وبقي بقاء طويلا. طبقات فحول الشـعراء، والشـعر والشـعراء 1/ 384، أمالي المرتضـى 234/1.

(*) المصدر: طبقات الشعراء 1/ 33.

(1) كر على العدو يكر: ردد عليه الهجمة مرة بعد مرة. وحدا الإبل يحدوها: سـاقها وهو يغني لها، فيكون أنشط لسيرها.

(2) ترجمته: هو صريم بن معشر بن ذهل بن تيم بن عمرو بن مالك بن حبيب بن عمرو بن غنيم بن تغلب بن وائل. شـاعر جاهلي مشـهور، لقبه «أفنون» بضـم الهمزة، المفضـليات طبعة شـاكر وهارون، ص 260، العقد الفريد 3/ 176 طبعة محمد سـعيد العريان. وروى المقطوعة بزيادة بيتين يحسـبهما الباحث مصنوعين ولذا أعرض عن ذكرهما وهما:

وإن أعجبتك الدهر حال من امرئ   فدعه وواكل حاله والليـاليـا
يرحن عليه أو يغيرن ما به   وإن لم يكن في خوفه العيث وانيا

وقال ابن عبد ربه في العقد في مناسبة الأبيات، وقال رجل من بني تغلب يقال له: أفنون، وهو لقبه، واسـمه ضـريم بن معشـر ابن ذهل بن تيم بن عمرو بن مالك بن حبيب بن عمر بن غنم بن تغلب، ولقي كاهنا في الجاهلية، فقال له: إنك تموت بمكان يقال له إلاهة. فمكث ما شـاء الله، ثم سـافر في ركب من قومه إلى الشـام فأتوا، ثم انصـرفوا فضـلوا الطريق فقالوا لرجل: كيف نأخذ؟ فقال: سـيروا حتى إذا كنتم بمكان كذا وكذا ظهر لكم الطريق ورأيتم إلاهة- وإلاهة قارَة بالسـماوة. فلما أتوها نزل أصـحابه وأبى أن ينزل فبينما ناقته ترتعي وهو راكبها إذ أخذت بمشـفر ناقته حية، فاحتكت الناقة بمشـفرها فلدغت سـاقه، فقال لأخيه وكان معه، واسمه معاوية: احفر لي فإني ميت ثم تغنى قبل أن يموت يبكي نفسه.

(3) فروحًا: الأصمعي: الرَّوْح الاستراحة من غم القلب ، أي: قلل من حزنك واسترح فالموت آتٍ لا محالة. ((م))

والمشـفقات: النسـاء ذوات الشـفقة. الحوازي الكواهن واحده «حاز» وهذا الجمع لم يذكر في المعجم. أي: النساء المشفقات إذا تبعن الكواهن يسألنهن لا يغنين عما أشفقن عليه شيئاً.

2. ولا خَيْرَ فيما يكذِّبُ المرْءَ نفسهُ   وتَقْوَالِه لِلشَّيْءِ يا ليتَ ذا ليا (1)

3. فَطاْ مُعْرِضًا إنَّ الحُتُوفَ كَثيرَةٌ   وإنك لا تُبْقي بمالك باقيا

4. لَعَمْرُكَ مَا يَدْرِي امْرُؤٌ كَيفَ يَتَّقي   إذا هو لم يَجْعل له اللهُ واقيا

5. كَفَى حَزَنًا أن يَرحَلَ الحيّ غُدوةً   وأصبحُ في أعلى إِلَاهَةَ ثاويا (2

-27-

وقال أبو الطَّمحان القَيني(3)

[طويل]

1. ألا علِّلاني قَبلَ نَوْحِ النَّوَائِحِ   وقَبل ارْتقاء النَّفْسِ بَيْنَ الجَوانِحِ (4)

2. وَقَبْلَ غدٍ، يا لَهْفَ نَفْسي على غَدٍ   إذا راحَ أَصْحابي ولَسْتُ بِرائحِ

3. إذا راحَ أَصْحابي تَفيضُ عُيُونُهُمْ   وغُودِرْتُ في لَحْدٍ عليّ صَفائِحي (5)

---

(1) فيما يكذب المرء نفسه: في أمانيه الباطلة. تقوال: مصدر بمعنى القول، بفتح التاء ورواه الأصمعي بكسرها وهو شيء نادر.

(2) إلاهة: قارة بسماوة كلب، ضبطت في الأصول بكسر الهمزة، وكذلك في «اللسان». ثم قال ابن [الأنباري]: قال ابن بري: قال بعض أهل اللغة: الرواية «وأترك في عليا ألاهة» بضم الهمزة... قال ابن بري: «وهذا هو الصحيح»، [ورواية البيت الثالث في العقد والمعاني الكبير 4/ 1263 بنفسك بدل «بمالك»]، «م».

(3) ترجمته: هو حنظلة بن الشرقي، وقيل ربيعة بن عوف بن غنم بن كنانة بن القين بن جسر بن شيع الله بن أسد بن وبرة بن تغلب بن حلوان بن عمران بن الحافي بن قضاعة. جاهلي، أدرك الإسلام ولم ير رسول صلى الله عليه وسلم، وعاش دهراً طويلاً. وكان تربا للزبير بن عبد المطلب في الجاهلية ونديماً له، وكان فارساً صعلوكاً خبيث الدين، جيد الشعر. الشعر والشعراء 388/1 - 389.(*) الحماسة البصرية: صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري ت: 656 هـ، تحقيق، د/ عادل سليمان جمال، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ط 1/ 1987، 2/ 218.

(4) الجوانح: ضلوع الصدر. وارتقاء النفس: بلوغها التراقي، وقدم ذكر نوح النوائح على الموت، مع أن النوح يكون بعده لأن العطف بالواو لا يوجب ترتيبًا، كما في قوله تعالى: (واسجدي واركعي)، والركوع قبل السجود في الصلاة.

(5) الصفائح: حجارة عراض.

4. يَقُولُونَ هَلْ أَصْلَحْتُمُ لأَخِيكُمُ   وَمَا القَبْرُ فِي الأَرْضِ الفَضَاءِ بِصَالِحِ

-28-حاجز الأزدي(1):

[طويل]

1. أَلَا عَلِّلَانِي قَبلَ نَوحِ النوَادِبِ   وَقَبلَ بُكَاءِ المُعَوِلَاتِ القَرَائِبِ
2. وقبل ثوائي في تراب وجندلِ   وقبل نشوزِ النفسِ فوقَ الترائب (2)
3. فإنْ تأتِني الدُّنيا بيوميْ فَجَاءَةً   تجدْني وقد قضَّيتُ منها مآربي

-29-مشعث العامري(3):

[وافر]

(1) ترجمته: شاعر جاهلي مقل من شعراء اللصوص المغيرين العدائين، من أغربة العرب سرى إليه السواد من أمه، له في «منتهى الطلب» قصيدتان من غرر الشعر الجاهلي وعيونه، وهما وثيقتان من وثائق شعر الصعاليك، شعر البطولة والفروسية وأناشيد الصحراء، ولم ترد هاتان القصيدتان في ترجمته التي حفظها أبو الفرج [الأصفهاني] ولا في غيره من المصادر. دوّن ابن ميمون نسبه فقال: حاجز بن عوف بن الحارث ابن الأخشم بن عبد الله بن ذهل بن مالك بن سلامان بن مفرج، وهو مطابق لما ذكره أبو الفرج، وقد وصل أبو الفرج نسبه بالأزد فقال: مفرج بن زهران بن عوف بن ميدعان بن مالك بن نصر بن الأزد. وذكره أبو الفرج في مواضع أخرى من كتابه باسم حاجز بن أبي، ويوهم ذلك بأنه حاجز آخر، ولكن أبا الفرج يكرر ذكره باسم حاجز بن أبي ويذكر أنه يجيب تأبط شرا على قصيدته التي أولها:

ترجى نساء الأزد طلعة ثابت   أسيرًا ولم يدرين كيف حويلي

(*) النص والتعليق في: قصائد جاهلية نادرة، د: يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1982، 79.

(2) جندل: صخر. الترائب: موضع القلادة من الصدر وقيل: عظام الصدر.

(3) ترجمته: مشعث العامري، ذكره المرزباني في «معجم الشعراء» (475) قال: «وأحسبه لقبًا».(*)
المصدر: الأصمعيات: تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف القاهرة، ط 7؛ د. ت 148.

1. بِإِصْرٍ يَتْرُكُني الحَيّ يـومًا رَهِينَةَ دَارِهِمْ وَهُمُ سِراعُ (1)
2. تَمَتَّعْ يَا مُشَعَّثُ إِنَّ شَيْئًا سَبَقْتَ به الوَفاةَ هُوَ المَتَاعُ
3. وَجَاءَتْ جَيْأَلٌ وَأَبُو بَنِيهَا أَحَمُّ المَأْقِيَيْنِ به خُمَاعُ (2)
4. فَظَلَّا يَنبِشَانِ التُّرْبَ عَنِّي وما أَنَا :وَيْبَ غَيْرِكَ والسِّبَاعُ (3)

-30-عمرو بن أحمر(4):

[طويل]

1. شَرِبْتُ الشُّكاعَى، والتَدَدْتُ ألدةً وأَقْبَلْتُ أَفْوَاهَ العُرُوقِ المَكاوِيا (5)
2. لأنسأ في عمرى قليلاً، وما أرى لدائي إن لم يشفه اللهُ شافيا (6)
3. فيا صاحِبَيْ رَحْلِي سَواءٌ عليكُما
4. وفي كُلِّ عامٍ تَدْعُوانِ أطِبَّةً

(1) بإصر: أصل الإصر العهد الثقيل، وهذه الصيغة «بإصر» من صيغ القسم، قال الأنباري: «ويقال بإصر لأفعلن كذا وكذا، كأنه عهد أو شبيه بذلك».
(2) جيأل: علم جنس لأنثى الضبع، غير مصروف للعلمية والتأنيث، وصرفت هنا للشعر، المأقى، بالهمزة: لغة في الموق، وهو طرف العين مما يلي الأنف، وهذا الوزن ليس له نظير في كلام العرب كما في اللسان. والأحم: الأسود. الخماع، بضم الخاء: العرج.
(3) ويب غيرك: الويب: الويل والهلاك، أي هلاكا لغيرك.
(4) هو عمرو بن أحمر بن فراض بن معن بن أعسر. وعمر تسعين سنة. وسقي بطنه فمات، جاهلي أدرك الإسلام. الشعر والشعراء 1/ 356.(*) التخريج: الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري، تحقيق د/ عادل سليمان جمال، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ط 1، 1987، 2/ 217. ذكر ابن قتيبة الأبيات وزادها إلى عشرة ولكنه هلهل نسجها فقدم وأخر فاضطرب النص واختل. الشعر والشعراء 1/ 356 و357. ورواها أيضا في المعاني الكبير 3/ 1219 و1220 في ستة أبيات منها البيتان 1، 2 من الأبيات المثبتة هنا وهي رواية الحماسة البصرية. «الباحث».
(5) الشكاعي: نبات دقيق العيدان، صغير أخضر، يتداوى به الناس. واللد: أن يؤخذ بلسان المريض فيمد إلى أحد شدقيه، ويوجر في الآخر الدواء في الصدف بين اللسان والشدق. والألدة: جمع لدود، وهو الدواء الذي يسقى بهذه الصفة، وأقبل المكواة الداء: جعلها قبالته.
(6) أنسأ: أخِرَّ، يقال: نسأ الله أجلك.

5. فإنْ تحْسِمَا عِرْقًا مِنَ الدَّاءِ تَتْرُكَا أَدَاوِيْتُما العَصْرين أَمْ لَمْ تُداوِيَا (1)

إليَّ، وما يُجْدُونَ إلَّا هَواهيا (2)

إلى جَنْبِهِ عِرْقًا مِن الدَّاءِ ساقِيَا (3)

-31-

وقال المِسجَاح بن سباع الضِّبي:(4)

[وافر]

1. لقد طَوَّفْتُ في الآفاق حَتَّى بَليتُ وقدْ أَنَى لِي لوْ أَبيدُ

2. وأفناني ما يَفْنَى نهارٌ وليلٌ كُلَّما يَمْضِي يَعُودُ

3. وَشَهْرٌ مُسْتَهَلٌ بعدَ شَهْرٍ وحَوْلٌ بعدَهُ حَوْلٌ جَدِيدُ

4. ومفقودٌ عزيزُ الفَقْدِ تَأْتِي مَنِيَّتُهُ ومَأمولٌ ولِيدُ

-32-

(1) العصران: اليوم والليلة.
(2)الهواهي: الأباطيل واللغو من القول.
(3) سقى بطنه: أصابه المسقى، وهو ماء يقع في البطن ويجتمع.
(4) ترجمته: هو المسجاج ويقال المسجاح بن سِباع بن خالد بن الحارث بن قيس بن نصر بن عائذة ابن مالك من بكر بن سعد بن ضبَّة، جاهلي. معجم الشعراء: 437. ومسجاح مفعال من السجع، والسجح: قشرك الشيء.(*) المصدر: ديوان الحماسة، شرح المرزوقي، نشره عبد السلام هارون، وأحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط 2، 1968، 2/ 1009، وما بعدها. وعلق المرزوقي على المقطعة بقوله: فتأملها فإنها عجيبة. وديوان الحماسة، أبو تمام شرح الجواليقي، تحقيق، د/ عبد المنعم صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996، 1/ 287 «م».

الشَّنْفَرى الأزدي(1):

[طويل]

1. لا تَقْبُروني إن قبري محرّمٌ عليكم ولكن أبشِرِي أمَّ عامر (2)
2. إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أكثري وغودر عند الملتقى ثَمَّ سائري
3. هنالك لا أرجو حياةً تَسُرّني سجيسَ الليالي مُبَسَّلًا بالجرائر (3)

-33-

فروة بن عمرو الجذامي صاحب بلاد معان(4):

[كامل]

---

(1) ترجمته: شـــاعر جاهلي من بني الحرث بن ربيعة بن الإواس بن الحجر بن الهن بن الأزد بن الغوث. والشـــنفرى اســـمه، وقيل لقبه، ومعناه عظيم الشـــفة وهو ابن أخت تأبط شـــرًا وكان أحد الثلاثة العدائنين وضرب به المثل في العدو، فقيل أعدى من الشنفرى والأواس والحجر بفتح أولاهما وكسره، والهِنْ بكسر الهاء، وسـكون النون، وقيل الهنو بالواو وقيل الهنيء بالتصـــغير. نقلا عن المفضـليات، شـاكر وهارون، 108.
المناسبة: قتل الشاعر من بني سلامان بن مفرج تسعة وتسعين رجلاً في غاراته عليهم، وأسره بنو سلامان فربطوه إلى شـــجرة... وقالوا أين نقبرك: فقال الأبيات.(*) المصـــــدر: كتاب أســـماء المغتالين لمحمد بن حبيب، ضـــمن نوادر المخطوطات، تحقيق: عبد الســلام هارون، الهيئة العامة لقصـــور الثقافة، عدد 71، 250/2، المفضـليات شـرح بن الأنباري، 197، والأغاني: 8397، وديوان الشـنفرى، ضـمن الطرائف الأدبية، جمع وتحقيق عبد العزيز الميمني، المكتبة الأزهرية للتراث، د. ت، 36، «م».
(2) أم عامر: كنية الضبع.
(3) سجيس الليالي: آخرها، ورواية البيت في «اللسان» سمير الليالي في مادة بسل وسجس في مادة سجس، والسمير هو الدهر.
مبسلا بالجرائر: مسلمًا بذنوبه وما يجر على قومه.
(4) قال ابن إسحاق: وبعث فروة بن عمرو الخذامي إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم بإسلامه، وأهدى له بغلة بيضـــاء، وكان فروة عاملاً لقيصـــر ملك الروم على من يليه من العرب، وكان منزله معان وما حولها من أرض الشـــام فلما بلغ الروم ذلك من أمر إســـلامه طلبوه حتى أخذوه فحبســـوه عندهم فقال في محبســـه شـعرًا على قافية النون وهو ستة أبيات.(*) سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد، محمد بن يوسـف الصالحي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1993 م، 6/ 391.

1. طَرَقَتْ سُلَيْمَى مَوْهِنًا أَصْحَابِي   والرّومُ بَيْنَ البَابِ والقِرِوَانِ (1)
2. صدَّ الخيالُ وساءه ما قد رأى   وهممت أن أغفي وقد أبكاني
3. لا تَكْحُلِنَّ العَيْنَ بَعْدِي إِثْمِدًا   سَلْمَى ولا تَدْنِنَّ لِلإِتْيَانِ
4. ولَقَدْ عَلِمْتَ أبَا كُبَيْشَةَ أَنَّنِي   وَسْطَ الأَعِزَّةِ لا يُحَصَّ لِسَانِي
5. فَلَئِنْ هَلَكْتُ لَتَفْقِدُنَّ أَخَاكُمُ   ولَئِنْ بَقِيتُ لَتَعْرِفُنَّ مَكَانِي
6. ولَقَدْ جَمَعْتُ أَجَلَّ مَا جَمَعَ الفتى   مِنْ جَوْدَةٍ وشَجَاعَةٍ وبَيَانِ

-34-

فلما أجمع الروم على صلبه على ماء لهم بفلسطين يقال له عَفْراء قال فروة(2):

[طويل]

1. أَلَا هل أَتَى سَلْمَى بِأَنَّ حَلِيلَهَا   على مَاءِ عَفْرَى فَوْقَ إِحْدَى الرَّوَاحِلِ
2. على نَاقَةٍ لَمْ يَضْرِبِ الفَحْلُ أُمَّهَا   مُشَذَّبَةٌ أَطْرَافُهَا بِالمَنَاجِلِ

-35-

امرؤالقيس بن عابس قال(3):

(1) القرو: قدح من خشب والإناء الصغير، اللسان. وأحسب أن القروان إناء كلمة معربة. « م » لخلو المعاجم اللسان؛ والقاموس المحيط، والمعجم الوسيط منها.
(2) المصدر: نفسه. نفس الصفحة.
(3) ترجمته: هو امرؤ القيس بن عابس الكندي الشاعر، له صحبة. وشهد فتح النجير باليمن، ثم حضر الكنديين الذين ارتدوا فلما أخرجوا ليقتلوا وثب على عمه، فقال له: ويحك يا امرأ القيس، أتقتل عمك؟ فقال له: أنت عمي، والله عز وجل ربي. وهو الذي خاصم إلى رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم ربيعة بن عبدان في أرض، فقال له رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم: «بينتك». فقال: ليس لي بينة. قال: يمنه.(*) المصدر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، يوسف بن عبد الله بن عبد البر القرطبي، ت: علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995م، 1/ 194.

[مجزوء الكامل]

1. قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ حَابِسْ   وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ
2. لَعِبَتْ بِهِنَّ الْعَاصِفَا   تُ الرَّائِحَاتُ مِنَ الرَّوَامِسْ (1)
3. مَاذَا عَلَيْكَ مِنَ الوُقُو   فِ بِهَامِدِ الطَّلَلَيْنِ دَارِسْ (2)
4. يَا رُبَّ يَا باكيةٍ عليّ   وَمُنشِدٍ لِي فِي المَجَالِسِ
5. أَوْ قَائِلٍ يَا فَارِسًا   مَاذَا رُزِئْتَ مِنَ الفَوَارِسِ
6. لا تَعْجَبُوا أَنْ تَسْمَعُوا   هَلَكَ امْرُؤُ القَيْسِ بْنُ عَابِسْ

(1) الروامس: رمس الشيء طمس أثره والروامس الرياح كثيرة التراب، وتدفن الآثار. اللسان.
(2) دارس أي عفا أثره. اللسان.

الفهارس العامة

1- فهرس الجداول

2- فهرس شعراء رثاء الذات

1	طرفة بن العبد
2	امرؤ القيس بن حجر
3	لبيد بن ربيعة
4	بشر بن أبي خازم
5	عبد يغوث بن وقاص
6	ساعدة بن جؤية
7	المتلمس الضبعي
8	أبو ذؤيب الهذلي
9	الأسود بن يعفر
10	حاتم الطائي
11	عدي بن زيد
12	الأفوه الأودي
13	زهير بن جناب
14	سعية بن الغريض
15	يزيد بن خذاق

16	دويد بن زيد
17	المستوغر بن ربيعة
18	أفنون التغلبي
19	أبو الطمحان القيني
20	حاجز الأزدي
21	مشعث العامري
22	عمرو بن أحمر
23	المسجاح بن سباع
24	الشنفري الأزدي
25	فروة بن عمرو الجذامي
26	امرؤ القيس بن عابس

3- فهرس القوافي

-ب-

				البحر
بشر بن أبي	أَسائِلَةٌ عُمَيرَةُ عَن		خِلالَ الجَيشِ تَعتَرِفُ	وافر
امرؤ القيس بن	أَجَارتَنا إِنَّ المزارَ		وإِنِّي مقيمٌ ما أَقام	طويل
حاجز الأزدي	أَلا عَللَاني قَبلَ نوحِ		وَقَبلَ بُكَاءِ المُعَولَاتِ	
امرؤ القيس بن	أَرَانَا مُوضِعِينَ لِأَمرِ		وَنُسْحَرُ بِالطَّعَامِ	وافر
عدي بن زيد	أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ باتَ		بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤوسَ	

- ت -

دويد بن زيد	اليومَ يُبْنَى لدُوَيْدٍ بَيْتُهُ		لَوْ كانَ للدَّهْرِ بِلًى أَبْلَيْتُهُ	رجز

- ح -

سعية بن	بَلْ لَيْتَ شِعْرِي حين أَنْدَبُ		ماذا يُؤَبِّنُنِي بِهِ أَنْواحي؟	كام
أبو الطمحان	ألا علِّلاني قَبْلَ نَوْحِ النَّوَائِحِ		وقَبْل ارْتِقاءِ النَّفْسِ بَيْنَ	طو

- د -

دويد بن زيد	أَلْقَى عليَّ الدهرُ رِجْلًا وَيَدَا			مشطور
المسجاح	لقد طَوَّفْتُ فِي الآفاق		بَلِيتُ وقدْ أَنَى لِي لَوْ	وافر
الأسود بن	نَفْعٌ قَلِيلٌ إِذَا نَادَى		وحَانَ مِنْهُ لِبَرْدِ الْمَاءِ	بسيط
أبو ذؤيب	أَعَاذِل إِنَّ الرَّزْءَ مِثلُ ابْنِ		زُهَيْرٍ وَأَمْثَال ابْنِ نَضْلَةَ	طويل

- ر -

الأفوه	أَلَا عَلِّلَانِي وَاعْلَمَا أَنَّنِي		وَمَا خِلْتُ يُجْدِينِي	طويل
لبيد	تَمَنَّى ابْنَتَايَ أَنْ يَعِيشَ		وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ	
المتلمس	خَلِيلَيَّ! إِمَّا مِتُّ يَوْمًا		مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحزِحُهُ	
حاتم	بَكَيْتَ، وما يُبْكِيكَ مِن		بِسُقْفٍ إلى وادي عمودان	
الشنفرى	لا تَقْبُروني إن قبري		عليكم ولكن أبشِري أمَّ	

- س -

امرؤ القيس بن	قِفْ بالدِّيَارِ وُقُوفَ		وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَيرُ آئِسْ	مجزوء
امرؤ القيس بن	أَلِمَّا عَلَى الرَّبعِ القَدِيمِ		كَأَنِّي أُنَادِي أَو أُكَلِّمُ	طويل
حجر	لِمَنْ طَلَلٌ دَاثِرٌ آيُهُ		تَقَادَم فِي سَالِفِ	متقارب

- ض –

طرفة بن	أَلَا اعْتْزِلِينِي الْيَوم خَوْلَةُ أو		فقد نزلتْ حدباءُ مُحكمةُ	طويل

- ظ -

امرؤ القيس بن حجر	لقد دَمعت عيناي في القَرِّ والقَيْظِ		وَهَل تَدمَعُ العَينَانِ إلا مِنَ الغَيظِ	طويل

- ع -

مشعث العامري	بِإِصْرٍ يَتْرُكُنِي الحَيُّ يومًا		رَهِينَةَ دَارِهِمْ وَهُمُ سِراعُ	وافر

- ق -

يزيد بن خذاق	هلْ للفَتى من بَناتِ الدهرِ من راقِي		أَمْ هل له من حِمام الموتِ مِن واقِي	بسيط

- ل -

ساعدة بن	أَلَا قَالَت «أُمامةُ» إذ		لِشانِئكَ الضَّراعةُ والكُلولُ	وافر
طرفة	فَمَنْ مُبْلِغٌ أَحْيَاءَ بَكْرِ بْنِ		بِأَنَّ ابْنَ عَبْدٍ رَاكِبٌ غَيْرُ رَاجِلِ	طويل
فروة بن	أَلَا هل أَتَى سَلْمَى بِأَنَّ		على مَاءِ عَفْرَى فَوْقَ إِحْدَى	طويل
الأسود ين	أَلَا هَل لِهَذَا الدهرِ مِن		سِوَى النَّاسِ مَهمَا شَاءَ	طويل

- م -

المستوغر	ولقد سَئِمْتُ مِنَ الحَياةِ		وَازْددْتُ من عَدَدِ	كامل
لبيد	أُنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا حَنِيـ		ـفٍ لامَنِي في	مجزوء
فروة بن	طَرَقَتْ سُلَيْمَى مَوْهِنًا		والرُّومُ بَيْنَ البَابِ	كامل

- ي -

أفنون	ألا لست في شيء،		وَلَا المُشفِقَات إِذ تَبِعنَ	طويل
عبد يغوث	أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْم		وَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ	طويل
عمرو بن	شَرِبْتُ الشُّكاعَى،		وأَقْبَلْتُ أَفْوَاهَ العُرُوقِ	طويل
زهير بن	أَبَنِيَّ إِنْ أَهْلَكْ فَإِنِّي		قَدْ بَنَيْتُ لَكُمْ بَنِيَّهْ	مجزوء

4- فهرس المصادر والمراجع

إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. محمد العبد، دار المعارف، ط 1، 1988م.

الأزمنة والأمكنة، أحمد بن محمد الحسن المرزوقي (ت 471 هـ) ضبط، خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1996م.

أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني. قرأه وعلق عليه، الأستاذ محمود محمد شاكر، الخانجي، ط 1، 1991م.

أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، د/ حسن طبل، دار الفكر العربي القاهرة، 1998م.

أسلوب الشرط في القرآن، د/ عبد السلام المسدي، ود/ محمد الهادي الطرابلسي- الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1985م.

الأسلوب وعلم الدلالة، ستيفن أولمان، ترجمة د/ محيي الدين محسب، دار النهضة للنشر، المنيا، مصر،2001م.

الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د/ فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الأدب، القاهرة، د. ت.

الأسلوبية والأسلوب، د/ عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، القاهرة ط4، 1993م.

الأسلوبية، جورج مولينيه، ترجمة د/ بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999م.

أسماء المغتالين، محمد بن حبيب (245 هـ)، ضمن نوادر المخطوطات تحقيق/ عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، عدد 71.

الإشارات والتنبيهات، محمد بن علي الجرجاني (ت 729 هـ) تحقيق د/ عبد القادر حسين، مكتبة الأدب، 1997م.

الأصمعيات، عبد الملك بن قريب الأصمعي، (122- 216 هـ)، تحقيق وشرح، أحمدشاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، د. ت.

الأصوات اللغوية، د/إبراهيم أنيس. الأنجلو المصرية، 1995م.

الأغاني، أبي الفرج الأصفهاني (284- 356 هـ)، تحقيق/ إبراهيم الإبياري وآخرين، دار الشعب، 1968م.

أمالي المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي، (355- 436 هـ) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م.

الأمالي، أبي علي القالي (288- 356 هـ)، دار الكتب المصرية، ط3 2000م.

أنشودة البساطة، يحيى حقي، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.

الأوائل، أبي هلال العسكري، تحقيق، محمد السيد الوكيل، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

الإيضاح، أبي عبد الله محمد بن حفص عمر القزوينى (666- 739 هـ) تحقيق وشرح د/ محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية ط 3، 1993م.

الإيقاع في الشعر السياب، د/ سيد البحراوي، نواره للترجمة والنشر، ط1 1996م.

ابن الرومي حياته من شعره، الأستاذ/ العقاد، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، ط7، 1976م.

الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، د/ عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.

الاتجاه الوجداني في نقد الشعر، د/ عبد القادر القط، مكتبة الشباب، د. ت.

الاستيعاب في معرفة الأصحاب، يوسف بن عبد الله بن عبد البر القرطبي تحقيق/ علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية بيروت، ط1.

بحوث في النص الأدبي، د/ محمد الهادي الطرابلسي، الدار العربية للكتاب ليبيا، 1988م.

البخلاء، الجاحظ، تحقيق/ طه الحاجري، دار المعارف، د. ت.

بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، د/ محمد عوني عبد الرءوف الخانجي، 1976م.

بديع القرآن، عبد العظيم بن عبد الواحد بن أبي الأصبع (585- 654 هـ) تحقيق د: حفني شرف، نهضة مصر، د. ت.

البرصان والعرجان والعميان والحولان، الجاحظ، تحقيق د/عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1998م.

البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، (745- 794 هـ)، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، د، ت.

بلاغة الخطاب وعلم النص، د/ صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت 1992م.

بناء الأسلوب في شعر الحداثة «التكوين البديعي»، د/ محمد عبد المطلب دار المعارف، ط 1، 1993م.

بناء الصورة الفنية، د/كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1407هـ 1987م.

بناء لغة الشعر جون كوين، ترجمة الدكتور/ أحمد درويش دار المعارف القاهرة، ط 3، 1993م.

البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د/مصطفى السعداني، منشأة المعارف، إسكندرية، د. ت.

بنية القصيدة في شعر أبي تمام، د/يسرية يحيى المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م.

البيان العربي، د/ بدوي طبانة، الأنجلو المصرية، ط1، 1956م.

البيان في روائع القرآن. د/ تمام حسان، عالم الكتب، ط2. 2000م.

البيان والتبيين، عمر بن بحر الجاحظ (150 - 255 هـ). تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ط 5، 1985م.

التاج الجامع للأصول، الشيخ/ منصور علي ناصف، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د. ت.

تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، المنصورة مصر، د. ت.

تاريخ آداب اللغة العربية، جورجي زيدان، مراجعة د/ شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، ط1، د. ت.

تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة وتعليق د/ عبد الحليم النجار دار المعارف، ط 5، د. ت.

تاريخ الطبري، محمد بن جرير (224- 310 هـ)، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، د. ت.

تحريرالتحبير، عبد العظيم بن عبد الواحد بن أبي الأصبع (592-654) تحقيق د/ حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة 1995م.

تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة د/محمد فتوح أحمد دار المعارف، 1995م.

تشريح النقد، نورث روب فراي، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1991م.

التصوير البياني، د/ محمد أبو موسى، منشورات جامعة قاريونس، ط1 1978م.

التصوير الفني في القرآن، للأستاذ/سيد قطب (1906- 1966) دار المعارف، -50 التعبير البياني، د/ شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة د.ت.

التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، (740- 816 هـ)، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1938م.

التكرار، د/حسين نصار، الخانجي، القاهرة، 2003م.

تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر- لأبي الوليد بن رشد- (595) ضمن كتاب فن الشعر ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة، بيروت د. ت.

تهذيب سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (748 هـ) هذبه/ أحمد فايز الحمصي، وراجعه شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 13، 1413 هـ-1992م.

جماليات الأسلوب، د/ فايز الداية، دار الفكر، دمشق، 1996م.

جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م.

الجملة في الشعر العربي، د/ محمد حماسة عبد اللطيف، الخانجي، القاهرة ط1، 58.

حاشية الصبان، على شرح الأشموني، على ألفية ابن مالك، دار إحياء الكتب العربية، فيصل الحلبي، القاهرة، د. ت.

الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري (ت 656). تحقيق، د/ عادل سليمان جمال، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ط1، 1978م.

الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (150-255 هـ) تحقيق/ عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002م.

خصائص الأسلوب في الشوقيات، د/محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1996م.

خصائص التراكيب، د/محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط5. 2000م.

الخصائص، أبي الفتح عثمان ابن جني (392 هـ)، تحقيق/ محمد علي النجار الهيئة الصرية العامة للكتاب،1999م.

خلاصة اليومية والشذور، الأستاذ/ العقاد، مكتبة عمار، القاهرة، 1968م.

دلائليات الشعر، مايكل ريفاتي، ترجمة/ محمد معتصم، منشوراث كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة رقم 7، 1997م.

دلالة التراكيب، د/ محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987م.

ديوان الأفوه الأودي ضمن الطرائف الأدبية، جمع وتحقيق/عبد العزيز الميمني المكتبة الأزهرية للتراث، د. ت.

ديوان الحماسة، لأبي تمام حبيب بن أوس (231 هـ)، رواية أبي منصور موهوب أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (545 هـ) تحقيق د/عبد المنعم صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م.

ديوان الحماسة، لأبي تمام، شرح أحمد ابن محمد الحسن المرزوقي (421هـ) نشره عبد السلام هارون، وأحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر،مصرط2، 1968م.

ديوان الشعر العربي، اختيار وتقديم أدونيس، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 1964م.

ديوان الشنفري، ضمن الطرائف الأدبية، جمع وتحقيق عبد العزيز الميمني المكتبة الأزهرية للتراث، د. ت.

ديوان المتلمس الضبعي، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق/ حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1997م.

ديوان المتنبي، شرح العكبري، تحقيق/ مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة بيروت، د. ت.

ديوان الهذليين، تحقيق/ أحمد الزين وآخرين، دار الكتب المصرية، ط2 1995م.

ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط5د. ت.

ديوان بشار، جمع وتحقيق، السيد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت 1983م.

77. ديوان ج بن أبي خازم الأسدي، تحقيق، د/ حمزة حسن، وزارة الثقافة سوريا، دمشق، 1965م.

ديوان حاتم بن عبد الله الطائي، تحقيق د/ عادل سليمان جمال، الخانجي القاهرة، ط2، 1990م.

ديوان طرفة بن العبد، بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق/درية الخطيب ولطفي الصقال، المجمع اللغوي دمشق، سوريا، 1975م.

ديوان طرفة بن العبد، شرح وتحقيق د/علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية 1958م.

ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح د/حسين نصار، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1، 1957م.

ديوان عدي بن زيد، تحقيق/محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، بغداد، 1965م.

ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، د. ت.

الرؤى المقنعة، د/كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي إبراهيم الحاوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1988م.

رثاء النفس في الشعر العربي، د/عبد الله أحمد باقازي، المكتبة الفيصلية السعودية، 1987م.

الرثاء، د/شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، د. ت.

رسالة في قوانين صناعة الشعر، أبي نصر الفارابي (339 هـ) ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة الجديدة بيروت، د. ت.

الرمز والرمزية، د/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط3، 1984م.

الزحاف والعلة د/ أحمد كشك، دار النهضة العربية، د. ت.

الزمن عند الشعراء العرب في الإسلام، عبد الإله الصائغ، دار عصمي القاهرة، ط 3، 1996م.

زهير بن أبي سلمى، د/ سعد إسماعيل شلبي، مكتبة غريب، د. ت.

سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد، محمد بن يوسف الصالحي دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م.

سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ)، تحقيق، د/ النبوي شعلان دار قباء للنشر والتوزيع، 2003م.

شذا العرف في فن الصرف، الشيخ/ أحمد الحملاوي، شرح د/حسني عبد الجليل ، مكتبة الآداب، د. ت.

شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، مراجعة د. محمود شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة د. ت.

شرح اختيار المفضل، يحيى بن علي الشهير بالخطيب التبريزي (502 هـ) تحقيق د/ فخر الدين قباوة، دار الفكر- دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 1407 هـ- 1987م.

شرح السبع الطوال لابن الأنباري (371- 328)، تحقيق عبد السلام هارون دار المعارف، ط 5، د. ت.

شرح القصائد العشر، التبريزي (ت 502 هـ)، المكتبة الأزهرية للتراث 1992م.

شرح ديوان طرفة، يعقوب بن السكيت، نشر الشنقيطي، قازان، 1909م.

شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، د/ إحسان عباس، الكويت، 1962م.

شرح رسالة الرماني، المنسوب لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق د/ زكريا سعيد علي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1997م.

الشعرالجاهلي- مراحله واتجاهاته الفنية، دراسة نصية، د/ سيد حنفي حسنين، الهيئة العربية العامة للتأليف والنشر، 1971م.

الشعر الجاهلي، د/ محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت.

الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، د/ إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، د. ت.

شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، دار الفكر العربي ط3 1966م.

شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، د/مصطفى الشورى ، لونجمان القاهرة، 1995م.

شعر الشنفرى الأزدي، تحقيق أحمد محمد عيد، المجمع الثقافي، الإمارات 1421 هـ.

الشعراء الحنفاء، د/ أحمد جمال العمري، دار المعارف، ط1، 1981م.

الشعراء الصعاليك، د/ يوسف خليف، دار المعارف، ط4، د. ت.

شعراء النصرانية، لويس شيخو، دار المشرق، بيروت، ط4، 1991م.

شعراء بني أسد، محمد عثمان علي، دار الأوزعي، بيروت، ط1، 1986م.

شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، الأستاذ/ العقاد، كتاب الهلال 1972م.

الشفاهية والكتابية، والترج. أونج، ترجمة د/حسن البنا عز الدين، مراجعة د/محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 182، فبراير، 1994م.

شفرات النص، د/صلاح فضل، الهيئةالعامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية، رقم 85، 1999م.

الصاحبي، أحمد بن فارس (395 هـ)، تحقيق/السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت.

صحيفة دار العلوم، عدد «15»، يوليو 2000م.

الصناعتين، أبي هلال العسكري (395 هـ)، تحقيق/محمد علي البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، د. ت.

الصورة الأدبية، د/مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، د. ت.

الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د/بشري موسى صالح. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1994م.

الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وآخرين. دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م.

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د/ جابر أحمد عصفوردار المعارف، د. ت.

الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ، د/ عبد الله التطاوي، دار غريب القاهرة، د. ت.

الصورة الفنية معياراً نقديا، د/ عبد الإله الصائغ دار عصمي، القاهرة د.ت.

125.الصورة والبناء الشعري، د/ محمد حسن عبد الله، دار المعارف القاهرة، د. ت.

126. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي(232 هـ)، قرأه وشرحه، العلامة/محمود محمد شاكر، دار مطبعة المدني مصر ودار المدني جدة، د. ت.

الطراز: المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، يحيى بن حمزة العلوى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1.

العصر الجاهلي، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، ط 17، د. ت.

عقائد المفكرين في القرن العشرين، الأستاذ العقاد، الأنجلو المصرية، د. ت.

العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه (328هـ) تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، لبنان، د. ت.

علم الأصوات، برتيل مالمبرج، تعريب ودراسة، د/عبد الصبور شاهين مكتبة الشباب، القاهرة، د. ت.

علم الدلالة د/أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط4، 1993.

علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، د/ محمود السعران، دار الفكر العربي القاهرة، 1999.

علم اللغة، د/ محمود فهمي حجازي، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة 1998م.

علم المعاني، د/ درويش الجندي، نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت.

علم المعاني، د/ حسن طبل، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1999م.

علم النص، جوليا كرسيتفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر،المغرب ط2، 1997م.

علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، د. ت.

العمدة في صناعة الشعر ونقده، الحسن بن رشيق (390- 456)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5 ،1980م.

عيار الشعر. محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322 هـ). تحقيق د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، إسكندرية، د. ت.

الفصول، الأستاذ العقاد، دار المعارف، د. ت.

فصول في فقه اللغة، دارمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، ط3، 1994م.

فكرة الزمان عبر التاريخ، مجموعة مؤلفين، ترجمة فؤاد كامل، مقال، تاريخ الزمان، روي بورتر، عالم المعرفة الكويت، 1992م.

فن الشعر من كتاب الشفاء لأبي علي بن سينا (428 هـ)، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت د. ت.

الفهرست، محمد بن إسحاق، تعليق إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت ط1، 1994م.

في البنيوية الركيبية، دراسة في منهج (ألوسيان جولدمان) أ. د/جمال شحيد دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982م.

في الفكر الديني الجاهلي، د/ محمد إبراهيم الفيومي، دار المعارف، 1983م.

في النص الأدبي، د/ سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط1، 1993م.

في علمي العروض والقافية، د/ أمين علي السيد، دار المعارف، ط4 1990م. 149. في قضية الرمزية الصوتية، د: البدراوي زهران، دار المعارف ط1، 1999م.

في نقد الشعر «الكلمة والمجهر»، د/ أحمد درويش، دار الشروق، ط1 1996م.

القافية تاج الإيقاع الشعري، د/ أحمد كشك، طبعة خاصة، د، ت.

القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، (817 هـ) دار الفكر، لبنان، 1403 هـ- 1983م.

قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د/ محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

قصائد جاهلية نادرة، د/يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1 1982م.

القصيدة الجاهلية في المفضليات، د/مي يوسف خليف، مكتبة غريبد. ت.

قصيدة الرثاء، د/ وفاء كامل فايد، الهيئة المصرية للكتاب، 2000م.

قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة/محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م.

القول الشعري، د/رجاء عيد، منشأة المعارف، إسكندرية، د. ت.

الكافي في العروض والقوافي، التبريزي (502 هـ)، تحقيق/الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي،2000م.

كتاب البديع، عبد الله بن المعتز (296 هـ)، تحقيق، إغناطيوس كراتشقوميسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1399 هـ- 1979م.

كتاب الصبح البصير في شعر أبي بصير، الأعشى والأعشين الآخرين مطبعة آدُلف هلز هوسن، بيانيه1927 م، نسخة مصورة، مكتبة ابن قتيبة الكويت، ط2، 1993م.

كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى) لأبي تمام حبيب بن أوس (211 هـ) تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي وزاد في حواشيه محمود شاكر. دار المعارف، د. ت.

الكتاب، سيبويه (ت 180 هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط 1، د. ت.

الكشاف، جار الله محمود بن عمر الزمخشري (467- 358 هـ)دار المعرفة، بيروت، د، ت.

اللاوعي، جان كلود فيلو، ترجمة/ جان كمـيد، المنشورات العربية، المطبعة البولسية، جونيه، 1978م.

لبيد بن ربيعة العامري، د/يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط3 1983م.

لسان العرب، لابن منظور (630-711هـ)، طبعة دار المعارف، مصر د. ت.

اللغة العليا، جون كوين، ترجمة د/ أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة مصر، 1999م.

اللغة والإبداع، د/ شكري عياد. أصدقاءالكتاب. القاهرة، 1988م.

ما هو الفن، ليف تولستوي؛ترجمة عبدو النجاري، دار الحصاد، سوريا ط1، 1991م.

مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. رتشاردز. ترجمة د/ محمد مصطفى بدويالمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963م.

المثل السائر، ضياء الدين ابن الأثير (637 هـ)، تحقيق/محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م.

مجلة عالم الفكر، الكويت، يونيو1994م.

المحبر، محمد بن حبيب (245 هـ)، تحقيق/ إيلزه ليختين شتير، دار الآفاق الجديدة بيروت، د. ت.

المحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده، (458 هـ) تحقيق، مصطفى السقا و د/ حسين نصار وآخرين، معهد المخطوطات العربية، القاهـرة، 2003م.

مختارات الشعرالجاهلي«دواوين الشعراء الستة الجاهليين»، شرح/ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة القاهرة، ط4، 1968م.

المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (849-911 هـ)، ت محمد جاد المولى وآخرين، المكتبة العصرية بيروت، 1992م.

مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د/ ناصر الدين الأسد، دار الجيل بيروت، ط 7، 1988م.

المعارضات الشعرية، أنماط وتجارب، د/ عبد الله التطاوي، دار غريب القاهرة، 1998م.

المعاني الكبير، ابن قتيبة (ت 276 هـ)، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد ، الهند. ط1، 1368 هـ-1949م.

معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، د/محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996م.

معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، دانيال تشاندلر، ترجمة د/ شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، القاهرة. د. ت.

معجم المصطلحات البلاغية، د/ أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرونلبنان، 2000م.

المعجم الوسيط/إبراهيم أنيس وآخرون، المكتبة الإسلامية، إسطنبول تركيا، د. ت.

المعلقات السبع، شرح الزوزني، مكتبة الآداب، بيروت، ط4، 1980م.

المعلقات العشر وأخبار قائليها، الشنقيطي، الخانجي، ط3، 1993م.

مغني اللبيب، أبي محمد جمال الدين بنيوسف بن هشام (766هـ)، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت،1996م.

مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د/محمد عصفور، الكويت، سلسلةعالم المعرفة، 1987م.

مفتاح العلوم أبي يعقوب السكاكي (626 هـ) ضبطه نعيم زرزوردار الكتب العلمية، بيروت ط2، 1987م.

المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د/جواد علي، ط2، 1993م.

المفضليات، شرح يحيى ابن علي الشهير بالتبريزي (502 هـ)، بتحقيقد/فخر الدين قباوة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1987م.

المفضليات، المفضل الضبي، (ت 168 أو 171 أو 178 هـ)، تحقيق وشرح/ أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط 7، د. ت.

المفضليات، شرح الأنباري (271- 328 هـ)، تحقيق/ لايل، مكتبة الثقافة الدينية، ط، 2000م.

مفهوم الشعر، د/جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، 1978م.

منهاج البلغاء، حازم القرطاجني (684 هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986م.

موسيقى الشعر العربي، د/شكري عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع د.ت. 197.

موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، د/سيد البحراوي، دار المعارف، القاهرة، 1991م.

موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، ط6، 1988.

الموشح، المرزباني (ت 384)، تحقيق/ علي محمد البيجاوي، دار الفكر العربي، مصر، د. ت.

النحو والدلالة. د/محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة! 2000م. 201.

نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د/ علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ديفيد بشبندر، ترجمة/عبد المقصود عبد الكريم، الهيئةالعامة للكتاب، 1996م.

نظرية الأدب في القرن العشرين ك. م نيوتن، ترجمة، د/عيسى العاكوب عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996م.

نظرية الأدب، د/شفيع السيد، دار النصر للتوزيع والنشر، القاهرة1998م.

النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة د/ جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1996م.

نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د/ صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة 1992م.

نظرية اللغة في النقد العربي، د/ عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، مصر، ط1، 2003م.

النقد الأدبي الحديث، د/محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1987م.

نقد الشعر، قدامة بن جعفر (276-337 هـ)، تحقيق/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

النقد المنهجي عند العرب، د/ محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

النكت في المجاز القرآني لأبي الحسن بن علي عيسى الرماني (296- 386هـ) ، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، د، ت.

نمط صعب، ونمط مخيف، العلامة/ محمود محمد شاكر، الخانجي، القاهرة ط1، 1996م.

الهوامل والشوامل، لأبي حيان التوحيدي بعد (400 هـ)، علي أحمد بن محمد مسكويه. (421 هـ)، تحقيق/ أحمد أمين والسيد أحمد صقر، سلسلة الذخائر الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 68، د. ت.

الوجه الغائب، د/مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامةللكتاب،1993م.

الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (392 هـ)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، تحقيق/هاشم الشاذلي. د. ت.

الفهرس

قائمة الموضوعات

القافية من حيث الإطلاق و التقيد:
القافية المطلقة
-حركة إطلاق القافية أو ما يسمى في العروض المجرى:
تواتر أصوات اللغة المتخذة رويًا
صفات أكثر أصوات الروي دورانا في شعر رثاء الذات من حيث الجهر و الهمس
عيوب القافية :
التصريع:
الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي
أولا: إيقاع الصوت المفرد:
ثانيا : إيقاع الكلمات :
1-الترديد
ترديد الاسم :
الترديد و الفعل :
2-التكرار
التكرار الرأسي الاستهلالي

مصادر الصورة :
المشبهات :
1-الإنسان :
2-الحرب:
3-الحيوان :
4-المكان:
5-الزمان :
البنية التشبيهية :
التشبيه البليغ :
التشبيهات مظهرة الأداة :
الحواس و بناء التشبيه :
طرفا التشبيه بين الحسية و المعنوية :
التشبيه التمثيلي:
التشبيه الضمني :
الاستعارة :

1-3-من الخطاب إلى التكلم :
1-4-من الخطاب إلى الغياب :
1-5-من الغيبة إلى التكلم :
1-6-من الغيبة إلى الخطاب :
1-7-تأنيث الضمير و تذكيره:
2-0-الالتفات و العدد :
2-1-مخاطبة المفرد خطاب المثنى :
2-2-بين الإفراد و الجمع :
3-صيغ الأفعال :
الالتفات بين الماضي و المضارع
الحذف
بنية الحذف
ثانيا : الحذف :
1-0-حذف الحروف :
1-1-ومنها الاقتطاع وهو ذكر حرف من الكلمة وإسقاط الباقي ومنه الترخيم .

الملحق : ديوان رثاء الذات
مقدمة :
الشعر
الفهارس العامة
فهرس الجدوال
فهرس شعراء رثاء الذات
فهرس القوافي